

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Pavčina Kolářová

Vznik a původ mariánského zobrazení typu Regina v českém prostředí

The Origin of the Marian type called Regina in Bohemian territory

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Jan Klípa, PhD

Praha 2020

Poděkování

Nemohu zde vypisovat všechny, kterým bych chtěla poděkovat za pomoc a podporu při psaní této práce, ale jistě sami vědí, jak si jejich pomoci vážím. Ať už jde o mou rodinu a partnera, kteří to se mnou vydrželi a podporovali mě, ačkoli to někdy neměli lehké, nebo o mé přátele a spolužáky, kteří mi kromě jiného poskytli cenné odborné rady, konzultace a nestranné pohledy. Velký dík patří také mému vedoucímu práce, neboť díky jeho radám a připomínkám se práce dostala dále, než jsem při jejím zadávání doufala. Všem vám velice děkuji.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu

V Praze 20.4.2020

Pavλίna Kolářová

Klíčová slova

Regina, Madony roudnického typu, Mariánské obrazy, Madony 2/2 14. století, Roudnická madona, Březnická madona, Madona krakovských augustiniánů, Milostné madony

Abstrakt

Práce se bude zabývat vznikem mariánského zobrazení typu Regina a jeho možnými předstupni v bohemikální tvorbě 2/2 14. století. Východiskem bude reflexe dosavadních teorií na vznik typu a jejich kritické zhodnocení. Stěžejním úkolem při hledání možných předstupňů bude komparace doložených mariánských zobrazení z kláštera augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem s výsledným typem madony a jeho pozdějšími variantami. Vedle typologického, formálního a ikonografického rozboru budou při práci oporou i historické a archivní zprávy a jejich interpretace. Druhým hlavním směrem bude reflexe terminologického zázemí bádání a jeho kritické zhodnocení s hlavním důrazem na problém nereflektovaného užívání pojmů ve starší literatuře.

Keywords

Regina, Madonnas of Roudnice type, Marian images, Madonnas of 2/2 14th century, Madonna from Roudnice, Madonna from Březnice, Madonna of Augustinians in Krakow, Grace Madonnas

Abstract

This task is dealing with a question of origin of a Marian type called Regina and its possible precursors in a bohemian painting of 2/2. 14th century. The base of the research is a critical reflexion of existing theories. The crucial part is a comparison of documented Marian images from the Augustinian monastery in Roudnice nad Labem with the final type of Madonna and its later variants. Except for typological, formal and iconographical analysis is worked with a historical and archival resources and their interpretation. The second important part is an introduction to a terminology base of a theme and its critical reflection, mostly focused on a problem of unreflected using of terms in older texts.

Obsah

Úvod	- 9 -
Přehled dosavadního bádání	- 11 -
Teorie vzniku mariánského obrazu typu Regina	- 13 -
Jaroslav Pešina	- 13 -
Ivo Kořán a jeho spolupráce se Zbigniewem Jakubowskim	- 15 -
Zmínky zahraničního bádání	- 20 -
Milena Bartlová	- 22 -
Termín milostná madona	- 27 -
Roudnická madona Mistra Třeboňského oltáře	- 30 -
Stručný přehled bádání	- 30 -
Popis obrazu a jeho technologie	- 31 -
Roudnická madona krakovských augustiniánů	- 33 -
Stručný přehled bádání	- 33 -
Popis obrazu a jeho technologie	- 35 -
Typologické a stylové určení	- 36 -
Madona březnická a ikona roudnická	- 39 -
Stručný přehled bádání	- 39 -
Popis obrazu a jeho technologie	- 41 -
Typologické a stylové ukotvení a vazba na ikonou roudnickou	- 42 -
Obecné historické okolnosti	- 44 -
Augustiniánský klášter v Roudnici nad Labem a <i>devotio moderna</i>	- 44 -
Arcibiskup Jan z Jenštejna jako možný konceptor typu Regina	- 45 -
Předpoklady a východiska typu Regina	- 48 -
Formální předobrazy typu	- 48 -
Teologická východiska a okolnosti vzniku typu	- 50 -
Fenomén kopírování a předpoklady rozšíření typu	- 52 -
Závěr	- 56 -
Seznam použité literatury a pramenů	- 58 -
Nepublikované strojopisy, chované v archivu kláštera Božího Těla v Krakově.	- 64 -

Úvod

Jak napovídá název, tato práce se bude věnovat otázce po původu a vzniku mariánského zobrazení typu Regina, a to v deskové a okrajově i knižní malbě českého 14. století, v prostředí roudnického kláštera a v teologickém ovzduší lucemburské Prahy. Rozpoznání tohoto specifického typu není nikterak novou záležitostí, spolu s protějškovým typem Beaty dosáhly naprosto výjimečného postavení v české krásnoslohé malbě a v replikách se objevovaly ještě v 16. století. Tato dominance dvou ikonografických typů v rámci polofigurového obrazu Panny Marie s dítětem je nevídaná, a zvláště patrná v kontrastu k typové rozmanitosti předcházejícího období za Karla IV.

Samotný typ Reginy, dříve nazývaný jako vyšebrodský či roudnický, vždy podle nejstaršího známého příkladu, byl nejdůsledněji analyzován Ivo Kořánem.¹ Je jím myšleno zobrazení Panny Marie v polopostavě s nahým Ježíškem u levého boku. Matka má modrý plášť sepnutý výraznou sponou, na hlavě korunu a spadající bílou roušku a drží dítě oběma rukama, pravici zahalenou pláštěm. Dítě je zobrazeno pololežící, explicitně nahé a vztahující ruce k matce, s níž na sebe navzájem hledí. Tato definice nachází svůj nejstarší známý příklad v Roudnické madoně Mistra Třeboňského oltáře [1], která je také převážnou většinou badatelů považována za prototyp.² Jako paralela či protiklad k tomuto typu je také tradičně připojován typ Beaty [25], dříve zlatokorunský či svatovítský. Jde rovněž o polofigurální zobrazení Panny Marie s nahým dítětem, ovšem madona má hlavu krytou pláštěm namísto koruny a dítě odhalenými rukama prezentuje u pravého boku, obě postavy navíc hledí na diváka. Jak bylo poukázáno Milenou Bartlovou, oba typy zřejmě měly zobrazovat hluboké symbolické významy, jejichž centrem bylo zdůraznění eucharistické úcty, a nepochybně jejich koncept můžeme pojít s nejvyššími vrstvami společnosti.³

Mohutné rozšíření těchto typů je o to zajímavější, že u žádného z nich nemáme doloženou kultovní úctu či udělení odpustků, čímž je skupina v dobovém kontextu značně unikátní, neboť mnohačetné kopírování je doloženo především u kultovně aktivních zobrazení, často východního typu.

Základní otázkou tedy je, z jakého prostředí – kulturně-historického, teologického, případně výtvarného – vyšlo toto zobrazení, jak došlo k jeho formulování a jaká mohla být jeho pozice či funkce a důvody jeho rozšíření. V této problematice otázce by bylo možno se věnovat nepřebornému množství zajímavých aspektů, které nicméně není možné prozkoumat všechny s ohledem na formát a rozsah této práce, proto je nutné mnoho z nich nechat stranou či jen upozornit na nutnost hlubšího poznání. Mezi tyto dále nerozvíjené otázky patří zejména zasazení do širšího evropského okruhu a prozkoumání možných paralel, z nichž jsou jako příklad jen stručně zmíněny skupiny mariánských obrazů z Krakova či kolem Madony z Cambrai. Dále je nutné upustit od nesmírně zajímavého a úměrně tomu i komplikovaného bližšího studia východních ikon a jejich recepce na západě, a tedy i okruhu Bohorodičky Brněnské a Čestochovské.

Jen s odkazy na relevantní literaturu také zůstalo téma krásných madon v sochařství a jejich vztahu k Regině a Beatě, stejně jako samostatný rozbor děl zmiňovaných při komparaci se

¹ Zejména KOŘÁN 1989 – viz samostatný oddíl níže.

² V názoru, že Roudnická madona je již kopií neznámého prototypu, zůstal osamocen Ivo Kořán. Viz KOŘÁN 1989, str. 206.

³ Již BARTLOVÁ 1994, str. 75-76; BARTLOVÁ 2001, str. 79.

zkoumaným typem. Důkladněji se práce pokouší rozebrat alespoň starší vyobrazení v Roudnickém klášteře, tedy Roudnickou ikonu, jejíž podoba se nám pravděpodobně zachovala v Madoně březnické, a Madonu krakovských augustiniánů. Oběma těmto dílům je věnován samostatný oddíl práce. Konečně zasazení obou typů, Reginy i Beaty, a jejich nejstarších příkladů do soudobé výtvarné produkce ze stylového hlediska je ponecháno rozsáhlé literatuře, zabývající se krásným slohem a jeho díly, neboť snaha suplovat tuto literaturu v daném formátu práce by byla nutně příliš zkratkovitá, a tedy zavádějící. S vědomím nekomplexnosti je zde prezentováno několik poznámek k soudobé historické a teologické situaci, jež jsou nezbytné pro následné usazení typu, ovšem s odkazy na speciální tomu věnované bádání.

Přehled dosavadního bádání

Otázek po původu natolik vlivného mariánského zobrazení, jakým je typ Reginy, se dotklo mnoho badatelů zabývajících se obecnějšími tématy z české deskové malby, ovšem jen několik z nich se pokusilo důkladněji odpovědět na otázku po jeho vzniku. Mluvíme zde zejména o českých badatelích zabývajících se počátky krásného slohu či mariánskou úctou ve středověku, jejichž teorie představím v následujících odstavcích. K problematice původu typu Regina se ale vyjádřili i někteří zahraniční badatelé, zejména ve vztahu ke kopírování obrazů a možným funkcím replik, o těchto příspěvcích k bádání se také zmíním.

První důslednější zhodnocení typu, tehdy zvaného vyšebrodský, provedl již na přelomu 19. a 20. století Karel Chytil, zejména v článku zabývajícím se Madonou svatoštěpánskou a jejím vztahu k tomuto zobrazení.⁴ Typ je v první části definován v protikladu k typu zlatokorunskému, jsou hledány souvislosti s českými i evropskými díly a spojena další zobrazení jednotlivých typů. Na základě chybného ztotožnění donátorů na rámech Vyšebrodské a Vratislavské madony jsou desky datovány před rok 1400.

Pro bádání o českých mariánských obrazech je ze starší literatury zásadní disertace Eberharda Wieganda,⁵ která pojednává o mariánských zobrazeních v Čechách 14. a 15. století, tzv. Böhmischen Gnadenbilder, a zabývá se třemi základními typy – typ zbraslavský, typ zlatokorunsko-pražský a typ vyšebrodsko-vratislavský. První dva klade ještě do období vlády Karla IV. a předpokládá aktivní účast císaře či jeho kancléře Jana ze Středy na konstituci typu, vznik posledního jmenovaného, pro tuto práci nejvýznamnějšího typu, předpokládá za vlády Václava IV., nicméně vyrůstající z tradice jeho předchůdce.

Důkladnému typologickému studiu mariánských zobrazení se věnoval již od 50. let 20. století Jaroslav Pešina.⁶ Ve svých člancích se zabýval zejména starší vrstvou madon karlovského dvora, které jsou bádáním obecně podkládány za jedno z východisek typu Reginy,⁷ detailněji se pak v rámci tohoto spojení zabývá italskými, francouzskými a byzantskými vzory těchto madon a možnými inspiracemi v zahraniční tvorbě. Jak propojení Reginy se starší karlovskou etapou, tak i návaznost této vrstvy na starší zahraniční vzory vnímá zejména jako nábožensky motivované odkazy či duchovní spříznění, a tedy jako vědomý odkaz.⁸ Jeho názory a hypotézy budou detailněji představeny v kapitole zabývající se přímo teoriemi vzniku typu.

Zásadní osobností na poli bádání o fenoménu mariánských obrazů v Čechách je Ivo Kořán, jehož invencí je i dnes užívané označení typu Regina.⁹ Ve svých člancích se opakovaně zabýval tématy českých madon, typologií jejich zobrazení i jejich kultovním významem v době jejich vzniku a následně v baroku.¹⁰ Jeho východiskem je zejména komparace děl prostřednictvím důkladné formální a ikonografické analýzy a práce s archivními prameny. Nutně se však musíme zmínit o problematice některých citovaných pramenů, často až barokních, které mohou

⁴ CHYTEL 1925.

⁵ WIEGAND 1936.

⁶ PEŠINA 1950; PEŠINA 1960; PEŠINA 1964; PEŠINA 1977.

⁷ Na spojení vrstvy karlovských madon s typy Reginy a Beaty se v základě shodují všichni badatelé výrazně se zabývající těmito typy.

⁸ PEŠINA 1964, str. 31.

⁹ KOŘÁN 1989, str. 203.

¹⁰ KOŘÁN 1979; KOŘÁN 1981; KOŘÁN 1984; KOŘÁN 1989; KOŘÁN 1991; KOŘÁN 1992a; KOŘÁN 1992b; KOŘÁN 1995; KOŘÁN 2002.

být z hlediska bádání o středověkém umění zavádějící. Metodickým a terminologickým úskalím Kořánových hypotéz se budu ještě níže zabývat.

Pro tuto práci byla mimo jiné klíčová spolupráce Ivo Kořána se Zbigniewem Jakubowskim, z níž vzešlo několik článků zabývajících se mariánskými zobrazeními v klášteře v Roudnici a jejich vazbám s klášteřem v Krakově.¹¹ Často v opozici vůči Kořánovi se k vazbám českého a polského prostředí vyjadřoval také Jerzy Gądomski, pro téma této práce jsou nejprínosnější jeho práce zabývající se tzv. krakovským typem hodegetrie.¹²

Ze zahraničních badatelů se k nezvykle kompaktní skupině kolem Roudnické madony kromě polských badatelů stručně vyjádřil např. Hans Belting.¹³ Vyjma samotné zmínky o tomto okruhu a jeho spojení se současnou sochařskou tvorbou¹⁴ se zabývá kopírováním obrazů, jejich funkcemi a zejména důvody, proč mohly být replikovány, s hlavním zřetelem na byzantská díla a jejich recepci ve střední Evropě. Díky množství příkladů a zároveň exkurzu do teoretického zázemí rozmnožování ikon je jeho kniha klíčová pro zasazení roudnické skupiny do vztahů s byzantským prostředím, zejména prostřednictvím nedochované ikony roudnické.¹⁵

Obdobné téma kopírování a vzniku nových děl kombinací starších typů zpracoval také Michael Viktor Schwarz,¹⁶ ovšem z pozice bádání o sochařských krásných madonách. Přestože se zabývá odlišným médiem umělecké tvorby, jsou jeho poznatky závažné i pro soudobé malířství, které v práci sám zohledňuje a konkrétně se vyjadřuje i k tzv. českým milostným madonám a roudnickému okruhu.

Velice přínosné, zejména v obecném pohledu na chápání středověkého obrazu a jeho specifik, jsou pro bádání příspěvky Hany Hlaváčkové.¹⁷ Díky svým textům dostala do povědomí širšího odborného publika problematiku chápání středověkých obrazů jako celistvých trojrozměrných objektů, jejichž zadní strany jsou důležitou součástí sdělení a často hovoří o jejich dobové funkci. Nejvýrazněji se to projevilo již v článku *Mostecká madona: Imitatio a symbol* ve spolupráci s Hanou Seifertovou, kde je právě Madona mostecká přesvědčivě doložena jako celistvé zobrazení se silně významovou zadní stranou.¹⁸ Druhým tématem, jež rezonuje v autorčiných textech a je vhodné zmínit vzhledem k tématu práce, je obecněji položená otázka chápání posvátného obrazu a jeho časovosti či spíše nadčasovosti.¹⁹

Z recentního bádání jsou neopomenutelné práce Mileny Bartlové,²⁰ která kriticky zhodnotila dosavadní stav poznání a přednesené hypotézy a poukázala v nich na některé problematické jevy. Toto problematizování dlouhodobě nereflextovaných termínů či nedostatečně podložených argumentů²¹ ukázalo nezbytnost kritického zhodnocení příspěvků k tomuto

¹¹ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975; KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976.

¹² GĄDOMSKI 1986; GĄDOMSKI 2014.

¹³ BELTING 1996.

¹⁴ Ibidem, str. 436.

¹⁵ Více v kapitole o Březnické madoně.

¹⁶ SCHWARZ 1994.

¹⁷ HLAVÁČKOVÁ 1981; HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986; HLAVÁČKOVÁ 1993a; HLAVÁČKOVÁ 1993b; HLAVÁČKOVÁ 1995.

¹⁸ HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986.

¹⁹ Nejpodrobněji HLAVÁČKOVÁ 1981; HLAVÁČKOVÁ 1995.

²⁰ BARTLOVÁ 1994; BARTLOVÁ 1996; BARTLOVÁ 2001; BARTLOVÁ 2005; BARTLOVÁ 2009; BARTLOVÁ 2010; BARTLOVÁ 2012; BARTLOVÁ 2015; BARTLOVÁ 2018.

²¹ Zejména se jedná o fenomén tzv. českých milostných madon a jejich předpokládané zázračnosti či některé tradované středověké, ve skutečnosti však až v baroku doložené legendy, umístění či atribuce. Tato problematika bude rozebrána níže.

tématu. Její samostatné poznatky se váží zejména k možným funkcím obrazů, dobové zbožnosti a zasazení děl do socio-politické situace. Jako první se pak výrazněji věnuje terminologickým aspektům a metodickým přístupům v kontextu současného evropského bádání.²²

K situaci mariánského obrazu v Čechách ve sledovaném období se vyjadřuje také Jan Royt, což je patrné z názvu jeho článku *Nástin vývoje zobrazení madony v českém malířství 14. a první poloviny 15. století*.²³ Tato práce nabízí sice poněkud stručný pohled výčtového rázu, ale představuje zde široké téma zobrazení madon v deskové, knižní i nástěnné malbě doby, což je přínosné i vzhledem k tomu, že text vyšel ve sborníku v polském prostředí a může tedy poskytnout základní přehled.

Nejnovější příspěvky k typu Reginy a zejména k jeho šíření v 15. století přednesl Jan Klípa v několika článcích a katalogových heslech.²⁴ Důležitým přínosem bylo ztotožnění donátorů Vyšebrodské a Vratislavské madony s konkrétními historickými osobnostmi a díky tomu možné pevné datování do druhého desetiletí 15. století.²⁵ V příspěvku věnujícímu se Madoně z De Bakkerovy sbírky pak byla přednesena nejnovější teorie rozšíření typu Reginy do Jižních Čech prostřednictvím exilu pražských kanovníků.²⁶

Teorie vzniku mariánského obrazu typu Regina

Jak jsem již nastínila výše, v této kapitole se budu věnovat primárně třem nejkomplexnějším teoriím vzniku typu Reginy, ovšem s připojením dalších publikovaných hypotéz, které mohou být fragmentárnější, ale přinášejí další cenné podněty pro celistvý pohled na bádání.

Jaroslav Pešina

Jako první představím názory a teorii Jaroslava Pešiny, který se touto problematikou zabýval zejména ve článcích otištěných roku 1964 a 1977 v časopise *Umění*.²⁷ Oba články se zabývají obecnějším tématem, ale jasně ukazují názorovou základnu ohledně vzniku obou mariánských typů krásného slohu, jejichž nejdůležitějšími složkami jsou dle jeho mínění vědomý návrat k české tradici a záměrné odkazování k byzantským vzorům.²⁸

Ve starším článku *K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu*²⁹ autor nejprve poukazuje na obecný rys této retrográdní tendence ve fondu krásnoslohé malby, který se projevil v různých námětech, ale zdůrazňuje, že nejsilněji je patrný na mariánských obrazech a jejich obnoveném kultu, na němž tuto tendenci dokládá. Dílna Mistra Třeboňského oltáře je považována za centrum této rodící se tendence a jedna z maleb dílny či okruhu – Madona aracoeli –, je zmiňována jako příklad evidentního navázání na byzantskou či italobyzantskou předlohu, stejně jako Madona březnická. Kromě těchto na první pohled byzantinizujících obrazů se dále obrací k početnější skupině obrazů (v níž zmiňuje například Madonu svatovítskou), na níž se projevují některé retrográdní rysy v typologické, kompoziční či formální struktuře obrazu, jako je hieraticky vážný výraz postav hledících na diváka, žehnající

²² Především BARTLOVÁ 2012.

²³ ROYT 2007.

²⁴ KLÍPA 2006b; KLÍPA 2008; KLÍPA / POKORNÝ 2012; KLÍPA 2016.

²⁵ KLÍPA 2008, str. 807-814.

²⁶ KLÍPA 2016, str. 93-98.

²⁷ PEŠINA 1964; PEŠINA 1977.

²⁸ PEŠINA 1964, str. 32.

²⁹ Ibidem, str. 32-33.

gesto dítěte, archaické pojetí obrazu atd., ale zároveň jsou obrazy stylově pevně integrovány do kontextu krásnoslohé malby.³⁰

Poté ale Pešina hovoří ještě o jakémisi třetím stupni, a to o dílech, kde sice „*typologické, kompoziční a formální slohové prvky neprozrazují na první pohled v ničem patrnější souvislost s vrstvou kolem 1350, ale je možno rozpoznat hlubší duchovní spříznění s retrospektivním, byzantinizujícím proudem českého krásného slohu. To se tu nejeví ani tak ve výrazových prostředcích, které patří zcela době vzniku těchto děl, ale daleko spíš v obsahových a výrazových hodnotách, v názoru na funkci obrazu, v pojetí námětu, v němž (...) naprosto převládne opět náboženské téma, i v důrazu, který je kladen na náboženskou a přímo dogmatickou stránku malby.*”³¹ V této souvislosti uvádí ještě nápadnou snahu o reprezentativní poslání obrazu a zesilující iracionalitu a abstrakci (nezájem o prostor, bezdějovost, staticnost, odklon od opticky smyslového vnímání skutečnosti), což opět ukazuje k projevům byzantinismu, zde už ale bez italianismů, které k nim byly kolem poloviny století pevně přidruženy a např. u Mistra Vyšebrodského oltáře hrály důležitou roli. Do této skupiny pak zahrnuje celou řadu děl vzniklých kolem a po 1410, např. Madonu svojšinskou, svatotrojickou, vratislavskou, ...

V závěru článku se autor zamýšlí nad smyslem této retrogradní orientace v české malbě krásného slohu, která sice částečně vyrůstala z obecné evropské myšlenky návratu k minulosti, ale zároveň se projevila dosti osobitě, v čemž Pešina přijímá Kutalův názor o projevu širokých lidových vrstev lpících na starých náboženských představách, v nichž mluva symbolů neztratila ze své působivosti, ale vymezila se proti příliš profanovanému dvorskému umění.³² Tuto teorii sice Pešina přijímá, shledává ji ale nedostačující a připomíná fenomén byzantinismů, který vysvětluje spřízněním českého (= slovanského) obyvatelstva s východním světem, a tedy vědomým příklonem k byzantským motivům jakožto nábožensky motivovaným poukazem na tuto vazbu ke slovanskému východu.³³

Ve druhém článku *Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století*³⁴ se Pešina důkladně věnuje jednotlivým obrazům karlovské doby a velice detailní ikonografickou analýzou odvozuje konkrétní motivy především z italského prostředí, případně z Byzance či západní Evropy. Skrze tento důsledný rozbor stanovuje jakousi vývojovou řadu madon směřujících k větší „gotizaci a bohemizaci“, již rozumí zejména větší lyrický půvab českých madon.³⁵ Za hlavní motivy této gotizace/bohemizace je možné z textu vypožarovat ustupování byzantinizujících motivů a hieratičnosti postav, korunování madony, větší uzavření obrazu do sebe pohledovými osami postav, postupné obnažování a rozpohybování Ježíška, zjemnění, změkčení obličejů a zesílený dekorativismus. Obecně tyto motivy dle Pešiny rozvádějí něžný vztah matky a dítěte,³⁶ což podtrhuje zejména Ježíškova neposednost a živost a Mariina lyričnost. Dle jeho názoru pak Čechy přijímaly z Itálie zejména náměty, v nichž bylo možné tento trend rozvíjet, naproti tomu ale „*české malířství zavrhovalo některé italské motivy, které mu přišly že znesvěcují námět –*

³⁰ PEŠINA 1964, str. 31.

³¹ Ibidem, str. 31.

³² Ibidem, str. 32; KUTAL 1962, str. 82.

³³ PEŠINA 1964, str. 32.

³⁴ PEŠINA 1977.

³⁵ Ibidem, str. 138. Fenomén bohemizace poté ve svých člancích výrazně rozvíjí Ivo Kořán.

³⁶ Ibidem, str. 150.

*jako by se zde ozývalo něco z budoucího reformačního rigorismu.*³⁷ Jako východiska pro krásnoslohou malbu pak badatel zdůrazňuje jednak onu lyrickou intonaci obrazů, zároveň ale také poněkud konzervativní byzantinismus, na který naváže retrospektivní tendence krásného slohu, jež je bude používat již v odlišném slohovém kontextu.

Z výše představených Pešinových názorů je patrné, že ačkoli se k roudnickému typu madony nevyjadřuje přímo a důsledně, jeho představa vzniku obou typů krásného slohu – Reginy a Beaty – je pevně ukotvena v duchovním a národnostním konceptu, tedy že v krásném slohu bylo skrze výtvarné prostředky záměrně odkazováno k české malbě poloviny 14. století. Toto období a jeho stylový diskurs s výraznými byzantinismy pak odůvodňuje slovanským spřízněním s východním uměním a odmítáním profanovaného dvorského umění širšími vrstvami obyvatelstva.

Jakkoli evidentní se nám jeví sepětí krásnoslohých madon s vrstvou 40.–50. let 14. století a můžeme souhlasit s jinými než čistě formálními spojitostmi, představu vědomého odkazování na slovanskou sounáležitost je s ohledem na dnešní uměleckohistorický diskurs nutno problematizovat.³⁸ Nicméně zmíněná první část teorie je jistě zajímavým východiskem pro vznik Reginy. Karlovská doba bezesporu patřila k nejinventivnějším a nejproduktivnějším uměleckým obdobím v Čechách vůbec, spolu s celkovou prosperitou českých zemí a císařské Prahy je tedy možné předpokládat, že ve všech směrech rozvinuté umění této doby inspirativně působilo i nadále.

Ivo Kořán a jeho spolupráce se Zbigniewem Jakubowskim

Z chronologického hlediska po Pešinovi následující a zřejmě i nejrozvinutější teorii vzniku mariánského typu Regina představil Ivo Kořán, zejména ve starších pracích ve spolupráci s polským badatelem Zbigniewem Jakubowskim.³⁹ Zároveň se také fenoménu „milostných madon“ z různých stran věnoval v mnoha svých článcích,⁴⁰ z nichž budou v této práci důkladně představeny ty nejzásadnější a z ostatních vybrány jen nejrelevantnější poznatky pro bádání o vzniku typu Reginy.

Dva nejstarší články, které vznikly právě ve spolupráci s již zmíněným Zbigniewem Jakubowskim, se podrobně zaměřují na starší obraz madony z Roudnice (dnes chovaný u augustiniánů kanovníků v Krakově), což je jinak v českém bádání dosti ojedinělé, proto jim bude věnována větší pozornost.

Již první článek *Laskawa madona krakowskich kanonikow regularnych rodem z Czeskiej Roudnicy*,⁴¹ jak je patrné z názvu, řeší samostatně otázku této krakovsko-roudnické madony, jejího původu a původu jejích přemalob, což zmíním detailněji v sekci této madoně věnované. Obecněji ale autoři docházejí k závěru, že se jedná o malbu vzniklou v českém prostředí 70. let 14. století, která byla chována v Roudnici a pravděpodobně navázala na starší roudnickou ikonu. Kvůli husitským válkám pak měla být odvezena do Krakova, kde byla ve 20.–30. letech 15. století přemalována podle dobového vkusu.⁴² V drobném exkurzu se v tomto článku

³⁷ PEŠINA 1977, str. 150.

³⁸ BARTLOVÁ 2009; BORN/JANATKOVÁ/LABUDA 2004.

³⁹ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975; KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976.

⁴⁰ KOŘÁN 1979; KOŘÁN 1981; KOŘÁN 1984; KOŘÁN 1989; KOŘÁN 1991; KOŘÁN 1992a; KOŘÁN 1992b; KOŘÁN 1995; KOŘÁN 2002.

⁴¹ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975.

⁴² Ibidem str 8-9.

zabývají také zmíněnou nedochovanou ikonou roudnickou, kterou měl klášteru darovat Jan IV. z Dražic, jejíž vzrůstající kult zde také představují a pomocí typologické analýzy její kopie – Madony březnické – považují za kopii slavné ikony z kláštera Kykkos.⁴³

Badatelé zde poté porovnávají Madonu březnickou s Madonou krakovsko-roudnickou a docházejí k názoru, že podobnost v základním pojetí obou obrazů je natolik výrazná, že nabízí myšlenky o jejich vzájemném provázání.⁴⁴ Z výše zmíněných poznatků autoři konstruují vývojovou řadu, kdy předpokládají již v roce 1358 v Roudnici uloženou dosti věrnou kopii Kykkitissy – ikonu roudnickou –, která byla v klášteře ctěna a kopírována. Za jednu z kopií ze 70. let považují právě Madonu krakovsko-roudnickou, na níž se ale projevila bohemizační transformace⁴⁵ a která byla v 15. století odvezena do Krakova. Roku 1396 pak měla vzniknout další kopie podle téhož vzoru – Madona březnická –, která se ale věrně držela originálu a je tak příkladem ryzího historismu v době krásného slohu.⁴⁶

Druhý článek *Byzantské vlivy na počátku malby gotické a Roudnická madona v Krakově*,⁴⁷ vzniklý také ve spolupráci s Jakubowskim, výrazně vychází z předchozího článku, ale je více zasazen do kontextu českého prostředí a roudnického kláštera. Výrazná část textu je věnována také nedochované ikoně roudnické, její kopii (Madoně březnické) a jejich vztahu k sobě navzájem, ke Krakovsko-roudnické madoně a ke starším byzantským ikonám. Z pohledu bádání o vzniku typu Reginy je pak zásadní i zapojení Roudnické madony z NG do kontextu mariánských vyobrazení v Roudnici.

Článek začíná obecnějšími informacemi o roudnickém klášteře a jeho založení, zejména zdůrazňuje národnostní aspekt Dražicovy fundace, k čemuž se poté vrátí na závěr v rámci hledání národnostního konceptu v klášteře krakovském.⁴⁸ Exkurzem o českých mariánských obrazech ze 40.–50. let 14. století a jejich vztahu k Byzanci se poté autoři dostávají ke ztracené ikoně roudnické a její dochované kopii. Ikonu, souhlasně s Myslivcovým článkem z roku 1970,⁴⁹ považují za kopii známé ikony z kláštera Kykkos na Kypru, což dokládají srovnáním březnického obrazu s Pannou Marií ze Sinajského diptychu, která je doloženou kopií kyperské ikony. Zároveň stejné srovnání, spolu se stylovým a typologickým rozbořením, je použito jako argument, že Madona březnická kopíruje typ ikony roudnické velmi důkladně.⁵⁰ Nutno podotknout, že definování vztahu dvou ikon pomocí srovnávání jejich kopií je metodicky poněkud problematické, na druhou stranu, když vezmeme v úvahu tradičnost a neměnnost vlastní byzantskému prostředí, jsou snad v tuto chvíli vyvozované závěry metodicky přijatelné. Samotný vznik Madony březnické, jakožto věrné kopie ikony a tím i významný příklad historismu, je dáván do spojitosti s ustavením Olbrama ze Škvorce arcibiskupem roku 1396 (což se shoduje s datací na desce), a je vysvětlován jako snaha krále o navázání dobrých vztahů s církví.⁵¹

Hlavní část textu se věnuje Roudnické madoně krakovských augustiniánů, z čehož většina poznatků byla prezentována již v předchozím polském článku, nicméně je pozornost více

⁴³ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975, str. 6.

⁴⁴ Ibidem, str. 7.

⁴⁵ Ibidem, str. 9. Ke konceptu bohemizace viz níže.

⁴⁶ Ibidem, str. 9.

⁴⁷ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976.

⁴⁸ Ibidem, str. 233.

⁴⁹ MYSLIVEC 1970.

⁵⁰ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 231.

⁵¹ Ibidem, str. 225-226.

zaměřena na souvislost s Čechami a roudnickými kanovníky. Kromě typologického a formálního rozboru obou vrstev malby a jejich datace, která se oproti staršímu článku neposunula, se autoři snaží najít konkrétní záznamy o cestě obrazu do Krakova. Podle historických pramenů, nutno podotknout, že často až ze 17. století, pak konstruují cestu obrazu z Roudnice do Vratislavi spolu s uprchlými kanovníky. Odtud se měl obraz dostat do Krakova s roudnickým proboštem Mathiasem, který měl někdy ve 20. letech 15. století Krakov navštívit kvůli upevnění vztahů s místní komunitou. Uvedený konstrukt se zdá velmi lákavý, a i když nemáme nějakého zásadního důvodu ho zpochybňovat, je nutné mít na paměti, že z dochovaných dobových pramenů není možné žádnou z těchto informací vyčíst, snad až na exil roudnických kanovníků ve Vratislavi.

Posun oproti staršímu článku je nicméně v názoru na návaznost Krakovsko-roudnické madony na ikonu roudnickou. Zatímco v článku z roku 1975⁵² a na str. 230 článku z roku 1976⁵³ je předpokládána návaznost krakovského obrazu na roudnickou ikonu, v následující části článku je jejich spojitost pomocí typologického srovnání degradována.⁵⁴ Madona krakovsko-roudnická je naopak srovnávána s Bohorodičkou volyňskou, a dokonce je naznačena hypotéza, že v roudnickém klášteře mohly být ve 14. století chovány dvě východní ikony.⁵⁵

V závěru článku se pak badatelé zamýšlí nad vztahem Krakovsko-roudnické madony a Roudnické madony z NG, jejíž východiska hledají ve starší vrstvě českých madon,⁵⁶ ale položení dítěte pojí s ikonou roudnickou a sledováním proměn jednotlivých motivů u všech tří roudnických obrazů stanovují vývojovou řadu měnící vyobrazení podle nového pojetí mariánského kultu.⁵⁷ Tato vývojová řada je pak shrnuta v závěru jako cesta obrazu od národního uvědomění k husitské revoluci, což je nazýváno termínem bohemizace.⁵⁸

V následujícím článku *K českému vývoji typu madony doudlebské*⁵⁹ autor více rozebírá třetí ze základních typů českých madon, tzv. doudlebský typ nebo odigitrie, který se silně váže na východní ikony. Doudlebskou i Kamenoujezdskou madonu (dochované příklady typu) považuje za kopie ztraceného prototypu, jehož konstituci klade do rozmezí 70.–80. let 14. stol a předpokládá tedy, že nejpozději v 80. letech vznikají v Čechách všechny tři základní typy madon.⁶⁰ Jako jeden z možných předstupňů české odigitrie Kořán uvádí Madonu krakovsko-roudnickou a její problematice se v článku dále věnuje, zejména v návaznosti na diskusi o článku z roku 1976.⁶¹ Odmítá zde schematický názor, že při malbě krakovské desky šlo jen o bohemizaci italské předlohy nebo o pouhé mechanické skládání a obměňování jednotlivých motivů, ale o výsledek mnohasetletého organického života forem a jejich střetávání.

V souvislosti s touto polemikou uvádí zajímavý příklad paralely Krakovsko-roudnické madony, Madonu v pokladu krakovského městského kostela.⁶² Tuto malbu, polskými badateli běžně

⁵² KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975, str. 9.

⁵³ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 230.

⁵⁴ Ibidem, str. 231–232.

⁵⁵ Ibidem, str. 232.

⁵⁶ Ibidem, str. 234. Konkrétně je zmiňována Madona zbraslavská, Madona mezi sv. Markétou a Kateřinou a Panna Marie z Votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi.

⁵⁷ Ibidem, str. 235.

⁵⁸ Ibidem, str. 235.

⁵⁹ KOŘÁN 1979.

⁶⁰ Ibidem, str. 129.

⁶¹ ŠNIEŽYŇSKA-STOLOT 1977.

⁶² KOŘÁN 1979, str. 120–121.

datovanou 1450–1470,⁶³ s ohledem na podobu infračerveného snímku zařazuje do českého malířství s datací kolem roku 1397, její komplexní přemalbu pak klade na počátek 40. let 15. století. Nejzajímavější částí tohoto exkurzu je však spojení s obdobným osudem Krakovsko-roudnické madony a otázka po důvodu jejich polské přemalby, když rentgenové i infračervené snímky naznačují jen drobná poškození původní malby.⁶⁴ Kořán zde upozorňuje, že v obou případech byly starší české tváře upraveny podle „krakovské estetické normy“ a spojuje to s pronikavou změnou estetických názorů a možná s „polonizací“⁶⁵ v obdobném smyslu, v jakém hovoří o „bohemizaci“ byzantských a italských vzorů v Čechách. Změna výrazu se pak dle jeho názoru posouvá od původní kultovně-hieratické funkce milostného obrazu do poloh přístupnějších smyslům, výraz vychází z vnitřku navenek. Zároveň ale poznamenává, že tato proměna výrazu mohla být spojena s přetrháním vazeb na husitské české prostředí v rámci ortodoxního prostředí v Polsku.

Článek *K vývoji tzv. svatovítského typu madony* zmíním jen velmi krátce, protože sice může být zajímavou paralelou ke Kořánem předpokládanému vývoji vyšebrodského typu, ten je ale představen důsledněji o několik let později,⁶⁶ právě i ve spojení se svatovítským. Za zmínku ale stojí pohled na tzv. mater domum klášterů, u nichž autor parafrázuje poznatky Kondakova, totiž že obraz „bdí nad jeho [myšleno kláštera] existencí. Tato funkce vyplývá přímo z charakteru východních ikon. Nejsou to obrazy, nýbrž přímo samy stále žijící postavy Matky Boží a jejího syna. (...) Odtud přímá povinnost ikon konat zázraky i jejich moc, jež se samozřejmě přenáší na věrné kopie „svatolukášských obrazů“.“⁶⁷ K tomu Kořán dodává, že tato ochranná funkce jím byla nejprve přijímána opatrně, ale že ke stejným závěrům dospěli i rakouští a němečtí badatelé, např. Belting.⁶⁸ Nutno říci, že tato představa je dnešním badáním značně problematizována a více k ní bude řečeno v části zabývající se problematikou milostného obrazu jako takového.

Článek *Život našich gotických madon*⁶⁹ nabízí do jisté míry shrnutí poznatků předchozích článků a nastínění celkové představy badatele o českých milostných madonách. Znovu zde představuje svou teorii bohemizace cizích předloh, chápe ji ale jako pevnou součást sociálních dějin a za její závěr považuje odpor reformátorů a husitský ikonoklasmus.⁷⁰ Velká pozornost je věnována úctě k mariánským obrazům v Čechách a jejím dokladům jako jsou odpustkové listiny, některé archiválie či dochovaná kritika reformátorů, kteří se vymezovali vůči bezmála modloslužbě. Otázka doložitelné specifické úcty prokazované madonám bude důkladněji rozebrána v části věnující se problematice konceptu milostných madon.

V Kořánově pojetí je však magický účín považován za jednu z vůdčích funkcí obrazů v 80. letech 14. stol a pracuje s jasnou představou zafixování a rozšíření typu právě kvůli domnělé zázračnosti obrazu.⁷¹ Nedoložené zázraky mariánských obrazů v této době vyvozuje například z kritiky těchto obrazů Matějem z Janova, který už roku 1388 zmiňuje, že skrze obrazy d'ábel svádí a to věštbami, znameními a uzdraveními.⁷² Díky tomuto svědectví z 80. let 14. století o celé řadě zázračných obrazů a soch v Čechách Kořán dovozuje, že je lze spojit s formálním

⁶³ Např. GADOMSKI 1975, str. 56.

⁶⁴ KOŘÁN 1979, str. 121.

⁶⁵ Ibidem, str. 121.

⁶⁶ KOŘÁN 1989.

⁶⁷ KOŘÁN 1981, str. 193.

⁶⁸ Ibidem, pozn. 4.

⁶⁹ KOŘÁN 1989.

⁷⁰ Ibidem, str. 211.

⁷¹ Ibidem, str. 193.

⁷² Ibidem, str. 201.

poznáním a potvrdit zformulování závazných prototypů nejznámějších milostných madon už v 60.–70. letech a nazývá je v tomto místě dnes běžně užívanými termíny Regina a Beata.

V návaznosti na to stručně představuje konkrétní formální genezi typů, v níž přiznaně navazuje na Stangeho vývojovou teorii z roku 1936,⁷³ který hledá původ Beaty v pozdním díle Mistra Vyšebrodského oltáře a Reginy v Theodorikovském okruhu. Jako počátek typu Reginy Kořán navrhuje Madonu na pečeti kapituly Litomyšlského biskupství, nejspíše z roku 1344, Regina se poté vyvíjí až k fixaci typu, kterou autor považuje za pevně svázanou s vykonáním zázraku a odůvodňuje to bezradně pozdviženými ručkami Ježíška, a tedy ustálením typu nezávisle na počínání dítěte.⁷⁴ Roudnickou madonu z NG považuje kvůli rozporu výtvarné kvality desky a schematickým podáním postav za kopii fixovaného typu.

Následující Kořánovy články jako *Nobilitace a rustikalizace našich gotických madon* nebo *Etika miraculosity* z hlediska této práce nepřinášejí zásadní nové informace a spíše shrnují dosavadní poznatky či je dávají do jiných kontextů, například barokní úcty.

Z rozsahu této kapitoly, představující přínos Ivo Kořána a částečně Zbigniewa Jakubowského k tématu, je patrné, že jejich texty měly, a jsem přesvědčena že stále mají, zásadní význam pro bádání o mariánských obrazech a jejich typech ve středověku. Ve zmíněných člancích je představena komplexní teorie původu, vývoje i funkce českého mariánského obrazu zasazená do sociálního kontextu doby jeho vzniku, kterou se nyní pokusím co nejstručněji a zároveň co nejpresněji shrnout. Samotným badatelem je trefně pojmenována jako vývojová, s čímž bude pracovat i tato práce.

Počátek tradice českých mariánských obrazů je spatřován v importech byzantských mater domum klášterů, které byly kvůli svému legendickému původu a ochranné funkci výrazně ctěny a následně kopírovány. V rámci nového pojetí mariánského kultu a národního uvědomění jsou tyto kopie bohemizovány, tedy formálně upravovány, aby více odpovídaly potřebám kultu i národa. Prvním stupněm vývoje byl tedy import východní ikony (např. ikona roudnická), v následujícím období byly tyto importy kopírovány a v těchto kopiích se objevují první prvky formální proměny – „bohemizace“ (např. Madona mostecká nebo spodní vrstva Madony krakovsko-roudnické). Již v 60.–70. letech 14. století se předpokládá formování prototypů pozdějších už cele českých typů Reginy a Beaty a nejpozději v 80. letech autor počítá s vykonáním zázraku a tím zafixování jejich formy. Tyto prototypy jsou pak kvůli svému zázračnému statutu kopírovány (např. Madona roudnická z NG) a umístěny ve významných poutních i městských kostelech.

V tomto konstruktu bylo mladším bádáním upozorněno na několik problémů pojících se zejména na sporně doložitelnou zázračnost, a na ni vázanou úctu k obrazům již ve 14. století, a na národnostní vymezování a předpokládání specificky českého výrazu, tedy zmiňovaná bohemizace či v Polsku polonizace. Oné zázračnosti a celé představě „milostné madony“ bude věnována pozornost v části přímo na toto téma zaměřené, vzhledem k nereflektovanému používání termínu celou generací staršího bádání. Národnostní koncepty pak, podobně jako u teorie Jaroslava Pešiny, musíme konfrontovat se současným metodickým diskursem oboru, který je výrazně problematizoval. V tomto ohledu je nutné pohlížet na dobu vzniku těchto článků a jejich nutné pozadí v sociálním a politickém ovzduší celé generace.

⁷³ KOŘÁN 1989, str. 203; STANGE 1936, str. 66.

⁷⁴ KOŘÁN 1989, str. 206.

Z kritiky Kořanova přístupu, přednesené zejména Milenou Bartlovou, je nutné zmínit ještě snad až přílišný důraz kladený na přísně formální proměny obrazů, které byly právě Bartlovou, snad s trochou břitkého humoru, nazvány kinematografickou metodou.⁷⁵ To je nejlépe patrné v Kořanově článku z roku 1989, kde je zafixování typu vykonáním zázraku předpokládáno nezávisle na počínání dítěte a kde jsou zmiňovány jeho bezradně pozdvížené ručky.⁷⁶ Tato představa, že byl typ zafixován v náhodné chvíli v průběhu cesty Ježíškových rukou „od někud někam“ je, vzhledem k uznávané a doložené komplexní symbolice obrazů této doby, dosti nepravděpodobné.

S takto konstruovanou vývojovou řadou se navíc pojí ještě jeden metodický háček, a to předpokládání nedochovaných obrazů či celých vrstev. Jde o jednu ze stálých nástrah medievalistiky a zároveň o jeden z nutných předpokladů, vycházející z faktu, že z původního bohatství středověkých uměleckých děl je dnes dochováno sotva několik procent. Nicméně v Kořanových člancích se s hypotetickými díly pracuje dosti intenzivně a nereflektovaně, navíc jsou z nedoložených děl či celých vrstev vyvozovány další závěry, což už se zdá metodicky nekorektní. Konkrétně je možno poukázat na množství předpokládaných východních ikon v Čechách už ve 14. století, k nimž se nám nedochovaly doklady, nebo na celou vrstvu českých madon 60.–80. let,⁷⁷ z nichž máme dochované jen absolutní minimum a je tedy problém předpokládat celou umělecky výrazně potentní vrstvu.

I přes některé problematické přístupy, z dnešního hlediska neudržitelné, je nutno znovu zdůraznit zásadní celoživotní přínos Ivo Kořana pro studované téma a ohromnou erudici jeho článků, které sice v rámci kritické reflexe musíme v některých bodech přehodnotit, ale zůstávají trvalým zdrojem poznání, z jehož základu musí následné bádání vyjít.

Zmínky zahraničního bádání

Následujících několik odstavců se bude věnovat příspěvkům dvou zahraničních badatelů, Hanse Beltinga a Michaela Viktora Schwarze, kteří ve svých textech přednesli některé zajímavé teze o českých madonách krásného slohu a jejich vztahu k ikonám, na něž následně navázalo i české bádání.

Z Beltingovy obsáhlé knihy *Bild und Kult*⁷⁸ bude věnována pozornost zejména názorům představeným dvěma kapitolami – „*V řeckém stylu*“: *Importované ikony na Západě* a *Dialog s obrazem: Éra privátního obrazu na konci středověku*,⁷⁹ které nejvíce hovoří o tématech v této práci představených. První zmíněná kapitola se zabývá, jak název napovídá, osudům východních ikon na západě a jejich recepci, mimo jiné i na pražském císařském dvoře. Zásadní je část věnující se Březnické madoně, která ale bude blíže popsána dále v textu v kapitole tomuto obrazu věnované.

Zásadní z hlediska původu typu Reginy je nicméně druhá zmíněná kapitola postihující různé podoby proměňující se zbožnosti a autority kultovního obrazu. Tu měly podporovat obrazové formy legitimizované svým stářím, neboť staré (tedy tradiční) zaručovalo ve středověku

⁷⁵ BARTLOVÁ 1994, str. 16.

⁷⁶ Viz pozn. 73.

⁷⁷ Zejména KOŘÁN 1981; KOŘÁN 1989; KOŘÁN 1995.

⁷⁸ BELTING 1990. Pro potřeby práce využit anglický překlad knihy z roku 1996 (BELTING 1996).

⁷⁹ BELTING 1996, str. 330-348, Belting 1996, str. 410-457. V německém originále: „Nach griechischer Art.“ Importikonen im Westen; Der Dialog mit dem Bild. Die Ära des Privatbildes am Ausgang des Mittelalters.

autenticitu, stejně autoritativně jako staré texty.⁸⁰ V tomto ohledu tak byly dvě možnosti využití oné autority starého obrazu – fyzicky ho inkorporovat do díla/celku nebo se k němu odkázat jako k modelu. Obě ale znamenají jistou retrospekci sledovanou mimo jiné v krásném slohu.⁸¹ Autor zde hovoří konkrétně o sochařských krásných madonách jako o jednom z nejvýraznějších představitelů dané éry a předpokládá, že jedním z dokladů jejich klíčové pozice mělo být v Čechách přeložení typu do média deskové malby.⁸² Jako konkrétní doklad této proměny uvádí Madonu roudnickou z NG, u níž shledává „všechny znaky nového skulpturálního mariánského typu“,⁸³ a předpokládá, že byl typ vytvořen transformací z celé figury s inspiračním médiem v Čechách tradičního malovaného zobrazení polofigury Panny Marie.⁸⁴ Krásné madony, malířské i sochařské, pak považuje v Čechách z hlediska oceňování hned za autentickými svatolukášskými ikonami a předpokládá, že ačkoli víme velmi málo o jejich funkci, je jasné, že reprezentovaly ideály církve, nikoli jen estetické hodnoty.

Dále pokračuje příklady evropských děl, u nichž je evidentní přejímání autority ze starších děl a jejich případné multiplikace, z nichž je vhodné zmínit alespoň madonu z Cambrai, která nahradila starší kultovní obraz v místní katedrále, což provázela doložená organizovaná kampaň podporující rozšiřování kultu, mimo jiné i vytvářením kopií originálu.⁸⁵

Druhým zahraničním badatelem, jehož teze na zkoumané téma se pokusím představit, je Michael Viktor Schwarz a jeho článek *Die Schöne Madonna als Komplexe Bildform*,⁸⁶ jehož pohled je o to inspirativnější, že vychází z média krásnosloheho sochařství. V krásných madonách jako hlavní rys spatřuje zaměření na emocionální svět vnímatele, zobrazení srdečně každodenního vztahu matky a dítěte, vtahujícího pozorovatele do jemu blízké polohy mezilidských vztahů, což je obdobně patrné na malovaných postavách Panny Marie, tzv. českých Gnadenbildern. Autor nepochybuje o blízkém spojení těchto skupin a předpokládá, že vznikly na společných základech pro podobné účely,⁸⁷ jejich vzájemný vztah byl pak spíše paralelní, než že by jedna skupina přímo ovlivňovala druhou.

V exkurzu o českých milostných madonách pak řeší jejich vztah k ikonám a madonám karlovské éry, pro které navrhuje termín Ikonen-Paraphrasen.⁸⁸ Zároveň je řešen vztah uctívajícího a uctívaného, pro který je použit termín Ikonenfrömmigkeit (snad možný přeložit jako zbožnost směřovaná k ikonám), a v němž se zdá medium malby přístupnější dialogu (blízký pohled na často přenosný obraz, častý pohled postav z obrazu), modlitba se tak stává nikoli jednostrannou performancí, ale připomíná interakci.⁸⁹ Milostné madony kolem roku 1400 pak autor představuje jako obrazy, které sice nemůžeme doložit jako kopie ikon, ale které ikony evokují a spojením s Kristovou nahotou chtěly artikulovat něco speciálnějšího, protože spojovaly kategorii ikony (která odlišuje emoční blízkost uctívající a uctívané osoby) a

⁸⁰ Jeden z ojedinělých důkazů o této skutečnosti z roku 1410 z Paříže nabízí BELTING 1996, str. 432.

⁸¹ BELTING 1996, str. 434.

⁸² Ibidem, str. 436.

⁸³ „One example is a Marian icon from the Capuchinmonastery of Raudnitz (Roudnice), which about 1390 took on all the features of the new sculptured Marian images.“ BELTING 1996, str. 436.

⁸⁴ Narodil od Wilhelma Pindera, který předpokládal vznik sochařských madon díky inspiraci v deskové malbě. PINDER 1923.

⁸⁵ BELTING 1996, str. 438-440.

⁸⁶ SCHWARZ 1994.

⁸⁷ Ibidem, str. 666.

⁸⁸ Ibidem, str. 671.

⁸⁹ Ibidem 1994, str. 668. Mimo jiné zde autor uvádí doklad, že v některých případech byly ikony skutečně prožívány v podobném smyslu.

Kristovu nahotu (která zdůrazňuje tělesný aspekt Kristova lidství), čímž dohromady umožňují smyslové vnímání lidské povahy Spasitele.⁹⁰ Milostné madony se tak zaměřovaly na přiblížení lidské stránky a podání intimity a modernity, spolu s Ikonen-Paraphrasen tak byly až druhořadé co do autoritativní pravdivosti zobrazení, nicméně zřejmě velmi oblíbené a možná zvláště otevřené k prosebníkovým modlitbám.⁹¹

Milena Bartlová

Poslední osobností, jejíž přínos pro studium vniku typu Reginy je nezbytné důkladněji rozebrat, je Milena Bartlová. Tématu se komplexně věnovala už ve své kandidátské práci z roku 1994,⁹² v následujících člancích a knihách pak tyto poznatky rozšiřovala, revidovala a zasazovala do sociohistorického kontextu a jí představené chronologie českého gotického umění.⁹³ Za zcela zásadní přispění badatelskému diskurzu považují zejména kritickou revizi starší literatury a upozornění na v Čechách do té doby nepříliš reflektované metodické a terminologické koncepty. Klíčové je z tohoto hlediska zhodnocení termínu „milostných madon“, jemuž bude věnován samostatný oddíl této práce.

Z metodického hlediska pozoruhodným zlomem vůči předchozímu bádání je pak zkoumání fondu českého gotického umění prizmatem sociálních a historických aspektů, kultury, liturgie a obecně náboženství a určitá nedůvěra k sestavování ikonografických, typologických či formálních genezí.⁹⁴ Konkrétně se pak badatelka sama vyjadřuje slovy: „*Domnívám se rovněž, že zjevně podobné fenomény mohou vycházet ze stejného slova (teologické ideje) a přitom nebyť spojeny žádnou uměleckohistorickou genetickou linií*“.⁹⁵

V úvodních kapitolách kandidátské práce *Vztah českých milostných madon k ikonám*⁹⁶ se autorka věnuje zejména staršímu bádání a jím popsané výrazné návaznosti české malby 14. století na východní umění, což je podrobena kritice jak z hlediska poukazování na rasové aspekty, tak z hlediska prosakující komunistické ideologie záměrně směřující k východu.

Dle Bartlové ze starší literatury vyplývá, že úzký vztah milostných madon k ikonám je konstruován především na dojmu z vnějšího vzhledu obrazu, který „*je interpretován jednak z hlediska dalšího vývoje výtvarného vyjadřování, jednak na základě obecného názoru, že hybnou silou vývoje gotického umění byl postupující odklon od ‚náboženského‘ a příklon k ‚lidskému‘*“.⁹⁷ Obecnější mínění 60. let, že publikem milostných madon byly široké lidové vrstvy (automaticky považované za slovanské), které se tím vztahovaly k východu, bylo zřejmě motivováno dobovým ideologickým ovzduším a je nutné na něho takto pohlížet. V textu jsou dále otvírány obecnější závažné metodické otázky, jako do jaké míry je možné konkrétní

⁹⁰ SCHWARZ 1994, str. 671.

⁹¹ Ibidem, str. 671.

⁹² BARTLOVÁ 1994.

⁹³ Zejména BARTLOVÁ 2001.

⁹⁴ Nutno podotknout, že zaměření se na čistě formální stránku obrazů bylo částečně vynuceno postoji minulého režimu, kdy nebylo možné se důsledně věnovat liturgickým aspektům děl, jejich funkcím atd. a ve formálně kritické metodě se často skrývala možnost distancovat se od ideologických podtextů. Je tedy nutno tento nedostatek považovat za obecnější rys doby.

⁹⁵ BARTLOVÁ 1994, str. 23.

⁹⁶ BARTLOVÁ 1994.

⁹⁷ Ibidem, str. 11.

ikonografický motiv považovat za záměrnou citaci a kdy již patří běžnému obrazovému vyjádření nebo do jaké míry musela být replika obrazu věrná své předloze.⁹⁸

Po usazení tématu do širších souvislostí je věnován prostor odlišnostem náboženského obrazu na východě a západě a jejich výrazně nevyrovnané teoretické ukotvenosti. Za hlavní rys východní ikony je považováno její pevné místo v liturgii jakožto zdroj rovnocenný Bibli,⁹⁹ naproti tomu na západě je už od karolinských teologů jasně patrná nedůvěra vůči vizuální stránce poznání a důraz na slovo a jeho převahu nad obrazem.¹⁰⁰ Zajímavé je následné vymezení funkcí obrazu, mezi kterými má důležité místo vzbuzování zbožnosti a pohnutí, aspekty následně zdůrazňované novou zbožností.¹⁰¹ Tato funkce rozšiřovaná i mimo mnišské komunity pak podnítila vznik tzv. Andachtsbild, tedy devočního obrazu, badateli zpravidla považovaného za soukromý nástroj ke vzbuzování zbožnosti.¹⁰²

Významná se jeví zejména teze, že byl patrně rozdíl mezi chápáním podstaty obrazu nevzdělanými věřícími a objednavateli, což značí funkční a sociologické rozlišení opodstatněné poměrně striktním oddělováním samostatné didaktické funkce pro nevzdělané u církevních autorit.¹⁰³

Nově pojatá díla konce 13. a počátku 14. století pak při nahrazování starších kultovních děl zřejmě měla tato do jisté míry připomínat a odkazovat k nim (pro nevzdělané věřící patrně dále působila jako Gnadenbilder) a zároveň podněcovat ke zbožnému rozjímání. Viditelná vizuální podobnost českých deskových obrazů s byzantskými ikonami je podle Bartlové zapříčiněna vědomou intencí, jejíž základem byla aura pravosti specifického projevu východního obrazu.¹⁰⁴

Na tuto výrazně teoretickou část navazuje několik kapitol zabývajících se konkrétními vyobrazeními Panny Marie s dítětem v české deskové malbě převážně předhusitského období s přesahem až do 16. století. Zajímavá je zejména poznámka o poněkud vyprázdněném období Karlovy vlády, s níž je spojena teze, že pokud považujeme mariánské obrazy kolem roku 1350 za modernizující verze předchozích (vyžádané změnou zbožnosti), pak mohla být na nějaký čas potřeba nových obrazů madony s dítětem naplněna.¹⁰⁵

Ve zjednodušení pak autorka říká, že „*krásný sloh za Václava IV umělecky vysoce zhodnotil myšlenky, převzaté z teologicky plodnějšího období vlády jeho otce*“,¹⁰⁶ což je dle mého názoru možno spojit s další tezí kandidátské práce, a to že obraz Beaty „*se soustředí na jediné téma Božího těla, o to však intenzivněji, jako v téže době piety*“. ¹⁰⁷ To dle badatelky jako jeden z argumentů vede k názoru, že formulace Beaty proběhla na konci 14. století, kdy byla tematika úcty k Božímu tělu a jeho přijímání centrem duchovních rozprav.

⁹⁸ BARTLOVÁ 1994, str. 21. Kromě problematického přenesení dnešního pojetí mechanické přesnosti na středověkou malbu je pravděpodobné, že individuální variace spojené se známými texty měly pro zasvěcené znalce zvláštní hodnotu.

⁹⁹ Ibidem, str. 26.

¹⁰⁰ Ibidem, str. 30-31.

¹⁰¹ Ukazuje se tedy, že tendence ke zlidštění hieratického v souvislosti s novou podobou zbožnosti nepředstavovala odklon od náboženského základu středověkého umění, ale proměnu paradigmatu západního křesťanství blíže k východu, na což odpovídělo přijetí deskového obrazu. – BARTLOVÁ 1994, str. 37.

¹⁰² Ibidem, str. 38. Kvůli značně rozsáhlé diskusi o tomto termínu nebude dále v práci rozebírán.

¹⁰³ Ibidem, str. 39.

¹⁰⁴ Ibidem, str. 41. Zároveň je záměrný odkaz ke staré autoritě ve 14. století chápán již výlučně jako výtvarná citace. – Ibidem, str. 45.

¹⁰⁵ Ibidem, str. 58.

¹⁰⁶ Ibidem, str. 72.

¹⁰⁷ Ibidem, str. 76.

Obdobně koncipuje Bartlová původ Reginy – jako kompozici záměrně navazující na program nejstarších českých madon a zobrazení Karlovy éry, z hlediska symboliky pak dominuje identifikace Panny Marie s Církví a důraz na eucharistickou část její služby. Konečné zkomponování typu pak předpokládá jako skutečný tvůrčí čin Mistra Třeboňského oltáře ve spolupráci s některou významnou teologicky vzdělanou osobou,¹⁰⁸ nikoli postupným plynulým vývojem.

Dva hlavní mariánské typy autorka shrnuje jako „*polemicky vyhocené manifesty dvou reformních proudů v českém kléru předhusitské epochy, z nichž jeden kladl větší důraz na úlohu církevního úřadu a druhý na praxis pietatis a individuální vztah věřícího*“, ¹⁰⁹ nevylučuje však, že se mohlo jednat o dva proudy v rámci téhož reformního okruhu.

Závěrem je možné shrnout, že dle kandidátské práce Mileny Bartlové docházelo v Čechách mezi 2. polovinou 14. a počátkem 16. století k záměrným anachronismům, které měly připomínat (povětšinou výtvarnou formou, nikoli bytostnou povahou) starší byzantské či italobyzantské obrazy, které měly kolem sebe auru pravosti a zejména nevzdělanými věřícími byly jejich kopie chápány jako Kultbild.¹¹⁰ Hlavní silou této podoby historismu pak byla silná potřeba autority během celého 14. století, do čehož zapadá nadměrná pozornost věnovaná obrazům upomínajícím na byzantské – tradovaně svatolukášské – obrazy.¹¹¹

Na snaze o konstituci a podporování těchto autorit měl mít velký podíl Karel IV., který se snažil o přenesení centra říše do Prahy, což ale mělo za následek nejprve rozvoj snažící se dohnat opoždění hledáním legitimacy a následně krizi vyvolanou překotným přijímáním cizích výdobytků. Dvě hlavní vlny výlučného postavení madony v polofiguře s dítětem v Čechách se tak pohybují nejprve kolem roku 1350, kdy pravděpodobně díky nedostatečně silné tradici romaniky a rané gotiky Čechy přijímají velmi rychle Itálií zprostředkované byzantské deskové obrazy a s nimi i obecnější byzantinismus. Tzv. druhá vlna byzantinismů pak neproběhla, neboť madony krásného slohu sice chtěly připomínat starší obrazy, ale vznikly jako vyjádření konkrétních názorů na aktuální reformu, a tedy v kontextu západního křesťanství.¹¹²

V následujících publikacích autorka výrazně vychází z komplexního řešení motivů její kandidátské práce a rozvádí jednotlivá předestřená témata do větších kontextů. Příkladem toho je kniha *Poctivé obrazy*,¹¹³ v níž se také poprvé objevuje specifické přehodnocení chronologie českého gotického deskového malířství, které ale v převážné většině nezasáhne téma této práce. Z podnětů relevantních pro zde řešenou problematiku je pozoruhodná teze, že historizující postoje 1/2 15. stol nebyly příznačné jen pro katolickou část obyvatelstva, ale asi ještě více pro utrakvisty, kteří tak chtěli dostat potřebě legitimizace svého postavení ve společnosti.¹¹⁴

Více se pak badatelka věnuje významu a funkci obrazů s figurálně zdobenými rámy, v nichž můžeme spatřit tři základní aspekty. Jednak zobrazení Panny Marie s dítětem jakožto vyvážený mariánsko-christologický motiv s odkazy na eucharistii. Dále zpodobení zadní strany obrazu buď jako imitace kamene (odkazující na portatile) nebo s vyobrazením veraikonu (tedy určení

¹⁰⁸ BARTLOVÁ 1994, str. 74-77. Možné ztotožnění Jana z Jenštejna jako této osobnosti přímo nevyvrací, nicméně upozorňuje na dosti obecné rysy, které jsou často pokládány za jeho osobní individuální specifika a navrhuje tedy nespojovat jednoznačně jeho osobní vliv s některými zachovanými památkami.

¹⁰⁹ Ibidem, str. 79.

¹¹⁰ Ibidem, str. 40.

¹¹¹ Ibidem, str. 93.

¹¹² Ibidem, str. 95.

¹¹³ BARTLOVÁ 2001.

¹¹⁴ Ibidem, str. 40.

k oboustrannému uctívání). Zatřetí pak malované figury na rámu v místech, kde by se daly očekávat relikvie, čímž navíc obecně platný ikonografický motiv desky lokalizují konkrétní světci. Z těchto tří aspektů Bartlová vyvozuje, že tyto obrazy, v převážné většině pohusitské, vznikly jako reakce na náhlou potřebu rychle a levně nahradit zničený mobiliář kostelů.¹¹⁵ Tomu by pak odpovídala jednak ikonografie, jež bylo možno využít pro většinu liturgických slavností a zároveň figurální zdobení rámu jako lokalizační nástroj k jednotlivým kostelům.

Konkrétně k typu Reginy pak Bartlová zmiňuje kněžskou konotaci Mariina roucha – výrazná spona odkazující na pektorál, zahalení ruky pláštěm při držení Krista –, tento typ měl navázat na dnes ztracená mariánská zobrazení z okruhu Karla IV. a pražských arcibiskupů. Oba hlavní typy považuje autorka za obrazové vyjádření aktuálních dobových myšlenek, které vznikly intencionálně a jen v malé míře jako nápodoby starších děl. Doporučuje tato zobrazení chápat jako bytostně západní „ikonomorfní obrazy“,¹¹⁶ nikoli nápodoby ikon jako takových. Tento konkrétně vyjádřitelný dobový význam pak měl za důsledek nejen oblibu typů v Čechách, ale také nerozšíření v zahraničí.

Velmi cenný příspěvek k otázkám národnostních konceptů v dějinách středověkého umění nabídl soubor studií *Naše, národní umění*.¹¹⁷ V textu je představena historiografická geneze problematického nereflektovaného nahlížení národnostní složky středověkého umění a z toho pramenících zavádějících poznatků. Nejsilněji je tento aspekt spatřován ve vymezování bytostně českého (tedy slovanského) „lyrismu“ proti bytostně německé (germánské) „dramatičnosti“. Tato dichotomie byla používána od 19. století, ale co je překvapivější, dostává se do uměleckohistorické odborné literatury hluboko do druhé poloviny století dvacátého.¹¹⁸

Tento jev má dle autorky původ v nedostatečně kriticky reflektovaném přejímání koncepce z nacionálně nekorektních textů německých historiků, z nichž čeští badatelé 50. let sice odstranili „závadnou ideologii“, ale v poněkud naivní představě předpokládali, že poznání docílené formálně kritickou metodou je objektivním (tedy pravdivým) jádrem. „*Přesvědčení o objektivní spolehlivosti formalistických metod, jež jejich vědeckost ochraňuje od kontaminace ideologií, umožňovala pronikání ideologických konstruktů do samého jádra argumentace*“.¹¹⁹

Obdobně metodicky problematické, ale z dnešního pohledu možná snadněji rozklíčovatelné, bylo intenční hledání vazeb českého středověkého umění na slovanský východ. Ačkoli zřejmě nevědomě, staly se mnozí badatelé nástroji utvrzování „přirozené a historické“ (ideologické) vazby Čech k Rusku, což ukazuje mimo jiné postřeh, že hledání vztahů ke slovanským národům nemířilo k historicky pravděpodobnějším Slovanům v Polsku, Lužici atd. a zároveň že výrazný příklon k byzantinismům byl vždy pozorován jen v malířství, nikoli v sochařství, hudbě či literatuře.¹²⁰ Tento aspekt bádání lze patrně chápat jako přiživování dlouhodobě rozšířeného slavjanofilství,¹²¹ které bylo propagandisticky využito v době poválečné potřeby nacionálního ustanovení vlastní souvislé vývojové linie, nezávislé na německy mluvících zemích.

¹¹⁵ BARTLOVÁ 2001, str. 74-76. Souvisí to i s dochovaným povolením administrátorů sloužit mše u přenosných oltářů.

¹¹⁶ Ibidem, str. 79-80.

¹¹⁷ BARTLOVÁ 2009.

¹¹⁸ Ibidem, str. 24.

¹¹⁹ Ibidem, str. 37.

¹²⁰ Ibidem, str. 34-35.

¹²¹ Ibidem, str. 34.

V knize *Skutečná přítomnost*¹²² se autorka do hloubky zabývá teoretickými teologicko-filozofickými koncepty a s nimi spojenou terminologií, a to na obecnější rovině uměleckohistorického bádání. Pro téma této práce závažné se jeví rozpracování pojmu „ikona“ a jeho chápání na východě i západě včetně teoretických podkladů, analýza vidění, vnímání a přemýšlení o obrazech ve středověku či nazírání teorie a praxe úcty k obrazům a jejich zázračného působení. Vzhledem ke značně složité problematice těchto pojmů se nebudu pokoušet o jejich stručné shrnutí, které by nutně bylo příliš zobecňující, a tedy i zavádějící.

Jediný okamžik, o kterém se stručně zmíním, je naznačení funkce středověkého obrazu v souvislosti s jeho kopírováním, kdy kopie prototypu je chápána jako simulakrum,¹²³ tedy záměrné odkazování k již existujícímu obrazu – vedle nerukotvorného zobrazení druhá možnost, jak legitimizovat obraz referující k posvátnu. To souvisí s usnesením 2. nikajského koncilu, že koncepce obrazu a jeho přesah k duchovním hodnotám musí mít záruku pravosti (v některé autoritě), ale hmotná materiální realizace malby je výtvorem lidské ruky a náleží malíři.¹²⁴ To by ostatně teoreticky podepřelo realitu dochovaného fondu, kdy mnohá zobrazení lze spojit typově a ikonograficky, stylově jsou však značně odlišná.

K celistvému představení názorů Mileny Bartlové na vznik typu Reginy a jeho okolnosti chybí ještě dva texty, z nichž zmíním pár poznámek. Jde o knihu *Pravda zvítězila*¹²⁵ a článek *České gotické obrazy podobné ikonám*¹²⁶ z autorčiny nedávno vydané retrospektivy. První ze jmenovaných se zabývá rozsáhlou problematikou vztahu husitů k umění a celkovým nástinem období 1380–1490, k čemuž se v úvodních kapitolách váže i exkurz do období přímo předcházejících, tedy karlovské a václavovské gotiky. Z tohoto pohledu zajímavé je opětovné a poměrně razantní odmítnutí podílu Jana z Jenštejna na iniciaci krásného slohu či obecněji výtvarných děl, je zdůrazňována pouze jeho role pastorační¹²⁷ podporující cíleně obrazy nového typu emocionálních katalyzátorů. Z tohoto pohledu se jeví poněkud neopodstatněné takto striktně oddělovat doloženou podporu a kladný vztah k obrazům od možné osobní donátorské činnosti, což bude důkladněji rozebráno níže.

Druhým aspektem budícím pozornost je analýza Březnické madony, z níž autorka, díky Václavově doloženému zájmu o ezoterní obory, vyvozuje vztah k dobové alchymii, ve které má černota význam utrpení a smrti.¹²⁸ Obecně doloženou objednávkou Václava IV. s intencí vytvoření simulakra ctěné ikony badatelka považuje za králův neverbální argument v dobové polemice, že obrazy jsou pouhé lidskou rukou vytvořené repliky, jejichž význam je zakotven v biblickém textu a povaha pravosti zaručena autoritou – zde panovníkem.

Poslední článek je do tohoto výčtu zahrnut spíše z metodického hlediska, neboť stručně publikuje poznatky představené již v kandidátské práci, ale odstup 24 let nabízí několik přeformulovaných či důrazněji vyřčených tezí. Zajímavé je opětovné spojení malovaných rámců s byzantským prostředím, ale jedním dechem je dokončeno, že Regina ani Beata v sobě žádné výrazně byzantinizující rysy nemají.¹²⁹ S několika odkazy k příbuzným skupinám obrazů v zahraničí (zejména Cambrai a Krakov) je pak nadnesen návrh, že početné varianty známého

¹²² BARTLOVÁ 2012.

¹²³ Ibidem, zejména str. 188-194.

¹²⁴ Ibidem, str. 190.

¹²⁵ BARTLOVÁ 2015.

¹²⁶ BARTLOVÁ 2018.

¹²⁷ BARTLOVÁ 2015, str. 69-70.

¹²⁸ Ibidem, str. 84.

¹²⁹ BARTLOVÁ 2018, str. 180-181.

obrazu nebo několik typů vážících se k autoritě ikon obecněji lze vysvětlit jako cílenou kampaň zaměřenou na posílení identity společenství či legitimacy panovníka.¹³⁰ Ani teorie ani praxe dobové liturgie navíc nedává žádný důvod ke vzniku samostatné kategorie českých madon podobných ikonám, které se nevymykají dobové scéně v Evropě.

Z výše nastíněných tezí a výroků Mileny Bartlové je patrná jasně formulovaná představa o vzniku typu Reginy i Beaty i následné funkce jejich kopií, které se zde pokusím co nejpřesněji shrnout. Ve středověku byla trvale přítomná potřeba legitimizace skrze starou autoritu, k čemuž bylo za Karla IV. využito navazování na byzantské ikony. Na konci 14. století po jisté cézuře vznikly dva zásadní mariánské typy – Regina a Beata –, které záměrně navazovaly na zobrazení karlovské éry a zároveň odrážely velmi aktuální dobové myšlenky a náboženský diskurs. Z množství známých ikonografických motivů byl u Reginy položen důraz na jeden silný námět, a to ztotožnění Panny Marie s Církví a její eucharistickou rolí, což přesně odpovídalo aktuální reformě. Zobrazení vzniklo intencionálně tvůrčím činem umělce ve spolupráci s konceptorem, stejně jako typ Beaty, který se ale více zaměřil na církev trpící a tělo Kristovo. Výrazná obliba obou těchto typů byla nejprve způsobena právě aktualizací tématu pro místní prostředí, později po husitských válkách zejména praktickými důvody, kdy byly obrazy madony s dítětem s malovanými rámy a často mramorovanými zadními stranami využity jako prozatímní oltáře do kostelů s chybějícím mobiliářem.

Termín milostná madona

Pokud se ponoříme do bádání o fenoménu mariánských obrazů 14. a 15. století, nemůžeme se nesekat s termínem „milostné madony“. Jak ovšem upozornilo novější bádání v čele s Milenou Bartlovou, je to termín do značné míry problematický. Obecně jsou tímto termínem (v němčině Gnadenbilder) označovány české deskové obrazy madon kolem a po polovině 14. století, v rámci této práce ho budu používat v souvislosti s tezemi jednotlivých badatelů, aby nedocházelo k zavádějícímu posunu významů.

Spojení pojmu milosti s postavou Panny Marie není ničím novým, objevuje se již v textu andělského pozdravení, do odborného diskursu se pak dostalo z novodobé náboženské praxe jako obraz prostředkující milost Boží. Tento aspekt je však hlavním problémem sledovaného termínu, neboť u žádného ze skupiny obrazů, českým i zahraničním bádáním titulovaného jako milostná madona, nemůžeme doložit konání zázraků a tomu odpovídající úctu již od 14. století.¹³¹ To bylo známo staršímu bádání, ale po deklarování vztahu skupiny k pravoslavným ikonám ve 20. letech 20. století se rozšířilo mínění, že byly tyto obrazy uctívány už v době svého vzniku, obdobně jako jejich předobrazy.¹³² To mělo za následek nereflektované užití termínu milostné madony v širší vrstvě uměleckohistorického bádání.

Při bližším zkoumání termínu samotného se nicméně brzy naskytá otázka, jestli pro něho máme nějakou obecně platnou definici a kritéria k rozpoznání obrazu madony milostné od obrazů ostatních. Definici termínu (jak českého milostného obrazu, tak analogicky německého Gnadenbild) spíše nenacházíme. V teoretické rovině by se nabízelo vymezení kategorie pro obrazy s vyšší pravděpodobností vyslyšení modlitby či obrazy kultovní v silném slova smyslu

¹³⁰ BARTLOVÁ 2018, str. 186.

¹³¹ Na tento poznatek upozornili zejména BARTLOVÁ 1994 a HRDINA 2013.

¹³² BARTLOVÁ 1994, str. 3.

vůči obecnějšímu Andachtsbild. Z praktičtějšího hlediska můžeme Gnadenbilder považovat za náhradu ostatků v případech, kdy takové neexistovaly či nebyly dostupné.¹³³

Než přejdu k užívání termínu přímo v uměleckohistorickém bádání, není bez zajímavosti stručně představit pojetí náboženského obrazu v díle teologa a filozofa Romana Guardiniho, jehož stěžejní text k tomuto tématu z roku 1937 má formu dopisu adresovaného historikovi umění.¹³⁴ Autor zde dělí náboženské obrazy na dvě základní kategorie, kultové a zbožné, a jejich rozdíl vidí v samotné podstatě. Obraz kultový vychází z objektivního bytí a objektivní vlády Boha, kterého má zpřítomnit; lidská stránka díla ustupuje zcela do pozadí a vládne posvátná přítomnost. „Kultový obraz je pokračováním dogmatu, objektivní pravdy“.¹³⁵ Také zbožný obraz se týká Boha, ale jako obsahu lidské zbožnosti. Nesnaží se vyjádřit božskou skutečnost, ale skutečnost prožívanou; mluví v něm věřící člověk uchvácený Bohem. Kultový obraz byl typický hlavně pro raná období, poté proniká zbožný obraz a obraz kultový se zdá, že „zcela mizí a objevuje se už jen ve formě ‚milostného obrazu‘, na který však přesně vzato vůbec nesmíme klást hlediska umělecká, ale který patří do kategorií zcela náboženských.“¹³⁶ Nemusí mít žádné estetické hodnoty, je nasycen náboženskými kvalitami a prožitky.

Ve skutečně kultovním významu chápe termín například Ivo Kořán, který nepochybuje o zázračném působení těchto madon, což vyvozuje jednak z barokních pramenů a zároveň z dochovaných textů reformátorů, kteří kritizovali zázračné působení obrazů. Tento magický účín považuje dokonce za vůdčí funkci obrazů v 80. letech 14. století.¹³⁷ Zároveň toto své přesvědčení podporuje obdobnými vývody zahraničních badatelů, např. Hanse Beltinga.¹³⁸ Ve svém stanovisku zůstal pevný i po kritickém vystoupení Mileny Bartlové proti tomuto termínu, jak dokládá článek *Etika Miraculoso*.¹³⁹

Naproti tomu Michael Viktor Schwarz pracuje s termínem Gnadenbilder (stejně jako např. Wilhelm Pinder) a propojuje ho s krásnými madonami (Schöne Madonnen), ale navrhuje ještě termín Ikonen-Paraphrasen. Ten představuje prostředníka mezi ikonou a milostným obrazem a je definován jako obraz, který si podržel ikonový formát, ale buduje emotivně naléhavý vztah k divákovi a, stejně jako následné milostné madony, je pouze druhořadý co do pravdivosti zobrazení ve prospěch lidské blízkosti a přístupnosti.¹⁴⁰ Milostný obraz je tak považován za následníka ikon, který musel sloužit určitému druhu úcty, ale zároveň nepřinášel autenticitu, která náležela ikonám.

Dekonstrukci předpokladu zázračného působení této skupiny tzv. milostných madon se pak nejvíce věnovala Milena Bartlová, která upozorňuje, že termín „Böhmische Gnadenbilder“ má původ v nacionálních konceptech a jeho obecnou funkčnost pro české madony 14. století nelze potvrdit.¹⁴¹ To dokládá především chybějícími případy, u nichž můžeme spojit dochovaný obraz s doloženou úctou ve středověku. V úvaze poté pokračuje, že kromě několika málo skutečně ctěných obrazů byla většinová produkce spíše Andachtsbilder – devoční obrazy –,

¹³³ BARTLOVÁ 1994, str. 2.

¹³⁴ Konkrétně kapitola *Obraz kultový a obraz zbožný* – GUARDINI 2009.

¹³⁵ GUARDINI 2009, str. 55.

¹³⁶ Ibidem, str. 60.

¹³⁷ KOŘÁN 1989, str. 193.

¹³⁸ KOŘÁN 1981, pozn. 4.

¹³⁹ KOŘÁN 1995, str. 501.

¹⁴⁰ SCHWARZ 1994, str. 673.

¹⁴¹ BARTLOVÁ 2009, str. 27.

které mohly připomínat skutečně zázračné prototypy, nikoli je však duplikovat v silném kultovním smyslu.¹⁴²

Z předchozích odstavců vyplývá, že hlavní úskalí nereflektovaného užití termínu „milostná madona“ je jednak jeho samotná nejednoznačnost a teoretické neukotvení, jednak jeho užití pro konkrétní skupinu českých deskových obrazů, které se ukazuje jako zavádějící, neboť ne vždy se jedná o stejně vymezenou skupinu, a navíc z hlediska funkčního podtextu samotného termínu je problém ho aplikovat obecněji bez doloženého či alespoň důvodně předpokládaného zázračného působení konkrétních obrazů. Kvůli poněkud automatickému přijímání tohoto termínu i předpokladu zázračnosti obrazů, a to v některých případech až do dnešních dob, se tak termín milostná madona stal chimérou českého bádání o středověkém umění.

Co se týče dalších termínů objevujících se v této práci, tak se, vzhledem ke značně rozsáhlé odborné diskusi vážící se ke každému z nich, nebudu pokoušet o jejich pevné ukotvení. Pokud nebude uvedeno jinak, čerpám jejich význam z publikací Mileny Bartlové, kde je možno nalézt shrnutí přístupů k jednotlivým termínům, včetně odkazů k další literatuře.

¹⁴² BARTLOVÁ 1994, str. 35.

Roudnická madona Mistra Třeboňského oltáře

Pro řešení problematiky typu Reginy je nezbytné se nejprve důkladně seznámit s jejím prvním dochovaným příkladem, a důvodně předpokládaným prototypem, – Madonou roudnickou z NG [1]. Hledání jejích typologických předstupňů bude věnována samostatná kapitola níže, proto v této chvíli bude představen jen základní pohled na literaturu, popis a technologii. Na to navážou dvě kapitoly věnující se starším doloženým madonám v roudnickém klášteře – Madoně krakovských augustiniánů a ikoně roudnické –, které mohou hrát důležitou roli při genezi ikonografického typu. Na základě poznatků z těchto tří kapitol a stručného usazení do náboženského a historického kontextu bude následně věnována pozornost hledání původu typu Regina.

Stručný přehled bádání

Ačkoli termín Regina byl představen až Ivo Kořánem na konci 80. let,¹⁴³ náležitost desky do pevně formálně spjaté skupiny, tehdy spojované s tzv. vyšebrodským typem, byla rozpoznána již záhy po jejím nalezení roku 1925.¹⁴⁴ Obraz byl nalezen v kapucínském klášteře v Roudnici nad Labem s výraznou barokní přemalbou, zejména v partii inkarnátů.

Už před 2. světovou válkou se mu detailněji věnuje Pavel Kropáček,¹⁴⁵ přestože jeho *Malířství doby husitské* vyšlo až posmrtně roku 1946. Zmiňuje zde rentgenový snímek a pod přemalbou předpokládá velmi dobře zachovanou svrchovaně kvalitní malbu. Analogicky k dalším dílům tohoto typu pak předpokládá i zakryté rámové postavy, které ale nebyly objeveny. Desku klade do blízké souvislosti s Madonou svatotrojickou a zasazuje ji do produkce poslední čtvrtiny 14. století, ke konkrétnímu srovnání navrhuje epitaf Jana z Jeřeně.¹⁴⁶

Ve stejném roce jako Kropáčkova publikace byly v katalogu *Výstava tří obrazů*¹⁴⁷ publikovány výsledky z restaurování, které prováděl v dílnách Národní galerie Bohuslav Slánský od roku 1943. Zde byly také reprodukovány fotografie před a po restaurování, přičemž nalezení dobře zachované malby té nejvyšší kvality následně podnítilo zájem badatelů, kteří se ale madoně zpravidla věnovali jen okrajově v rámci větších témat. První ucelené představení v literatuře po restauraci se objevuje v korpusu České deskové malby z roku 1950,¹⁴⁸ kde je potvrzen Kropáčekův předpoklad, že jde o nejstarší dochovaný příklad vyšebrodského typu.

Díky těmto objevům se deska dostává do většiny publikací přehledového či syntetického rázu, jako například *Dějiny českého výtvarného umění* z roku 1984.¹⁴⁹ V pracích tohoto formátu se zpravidla až do dnešní doby setkáváme s obdobnými informacemi, a to například s připsáním Mistrovi Třeboňského oltáře či jeho dílně, datací mezi lety 1380–1390, předpokládanou proveniencí v roudnickém klášteře augustiniánů kanovníků nebo na roudnickém hradě, a s příslušností k typu mariánského zobrazení Reginy (dříve vyšebrodský či roudnický typ), jehož se stala nejstarším příkladem.

¹⁴³ Viz pozn. 9.

¹⁴⁴ CHYTIL 1925, str. 74, pozn. 64.

¹⁴⁵ KROPÁČEK 1946, str. 50-51.

¹⁴⁶ KROPÁČEK 1946, str. 51.

¹⁴⁷ Výstava Tří obrazů 1946.

¹⁴⁸ MATĚJČEK 1950, str. 24, 122-123.

¹⁴⁹ DČVU 1984.

Roudnické madoně se věnoval také Ivo Kořán, ale spíše v rámci obecnější typologie a zkoumání roudnického prostředí, navíc jeho názory byly důsledně představeny výše. Vhodné je nicméně zmínit, že jako jeden z mála badatelů považuje Roudnickou madonu již za kopii dnes ztraceného prototypu.¹⁵⁰ Ze výše zmíněného důvodu nebude na tomto místě blíže představován ani přínos Mileny Bartlové.

K roku 1991 se váže druhé restaurování a průzkum desky Radanou Hamsíkovou, jehož výsledky byly publikovány v *Bulletinu Národní galerie* roku 1992.¹⁵¹ Tento zatím nejpodrobnější průzkum přináší mnoho poznatků o technologii malby i desky, a to i díky odebírání vzorků, zatímco následující průzkumy byly výhradně nedestruktivní.¹⁵²

K novějšímu bádání o Madoně roudnické přistoupil Jan Royt v monografii věnované Mistru Třeboňského oltáře,¹⁵³ kde v kapitole věnované roudnické desce shrnuje sumu dosavadního poznání a literatury a nabízí stručný přehled madon stejného typu. Tento pečlivě syntetizující charakter činí z textu jeden ze základů bádání o roudnickém obraze Třeboňského mistra.

Recentní zhodnocení formou katalogového hesla provedl Jan Klípa,¹⁵⁴ který stručně shrnuje starší bádání, ikonografii a technologii a obohacuje je o nové poznatky z průzkumu infračervenou reflektografií, provedeného roku 2016 Adamem Pokorným.

Popis obrazu a jeho technologie

Jedná se o zobrazení Panny Marie v polopostavě oděné do modrého pláště s Ježíškem na svém levém boku. Madona je korunovaná, zpod koruny jsou vidět zlatavé jemně zvlněné kadeře a bílá rouška spadající z týla na ramena v dosti plastických záhybech přecházejících na konci do jemné kaskády lineárnějšího rázu. Hlava Panny Marie se sklání a natáčí k Ježíškovi. Obličej je velmi subtilní s hladkou modelací světlem a stínem, úzký nos přechází ve stínem jemně klenuté obočí, oči s poměrně masitými víčky jsou sklopeny dolů k dítěti. Malé rty s hlubokými stíny přechází v kulatou bradu.

Z úzkých ramen Matky splývá modrý plášť prosvětlovaný bělobou a halí celou její pravici, kterou podpírá Ježíška, za odhalenými prsty levé ruky se uplatňuje červená rubová strana. Na prsou je plášť sepnut mohutnou kruhovou agrafovou s vsazeným relikviářem připomínající tvarem deformovaný kvadrilob, autentičnost tohoto tvaru je ale zpochybňována. Podle nejbližších paralel figury se sv. Kateřinou z Třeboňského oltáře a vesměs jednotného typu spony u pozdějších madon typu Regina se předpokládá tvar kosočtverce [5].¹⁵⁵

Nahý Ježíšek v polosedu je podpírán oběma rukama Panny Marie a zobrazen jako skutečné dítě, má pokřčené nožky, odhalené genitálie a rukama se vztahuje k matce. Hlava Spasitele je kulatá s masitými tvářemi a rty, malou bradou, krátkým nosem a velmi jemně klenutým obočím. Výrazné oči jsou obráceny k matce. Nad poměrně nízkou posazeným uchem jsou zobrazeny chomáčkovitě vlasy. Hladké zlacené pozadí pokračující i na dochovaném rámu člení pouze svatozáře zdobené rytím a puncováním.

¹⁵⁰ Viz pozn. 2.

¹⁵¹ HAMSÍKOVÁ 2/1992.

¹⁵² Nálezy z průzkumu popíšu detailněji v části věnované technologii desky, kde budou uvedeny do souvislosti s ostatními průzkumy.

¹⁵³ ROYT / POKORNÝ 2013.

¹⁵⁴ DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017.

¹⁵⁵ HAMSÍKOVÁ 2/1992, str. 125.

Deska má rozměry 90x68 cm včetně původního rámu, je složena ze 4 prken z lipového dřeva a potažena hrubým plátnem se dvěma typy podkladu. RTG snímek ukázal velmi jemnou a detailní rytou kresbu nejen obrysů, ale i vnitřních linií inkarnátu [4].¹⁵⁶ Na IRR se neobjevuje žádná malovaná podkresba [3], což by mohlo svědčit buď o přítomnosti červené podkresby,¹⁵⁷ typické pro díla Mistra Třeboňského oltáře, absenci podkresby, či o příliš jemné podkresbě, kterou kamera nedokáže snímat. Podle zprávy Radany Hamsíkové byla v odebraném vzorku malby nalezena černá ředěná podkresba,¹⁵⁸ kvůli výhradně neinvazivním metodám následných průzkumů ale tento poznatek nelze ověřit.

Pod celou plochou malby je nanесena tenká vrstva olovnaté běloby, malba samotná je temperová s příměsí oleje v pojidle. Otvor pro relikviář na hrudi Panny Marie hrubě přetíná malbu, zlacení i puncování a je s největší pravděpodobností pozdější.¹⁵⁹ Zlacení je nanášeno na černý poliment a v partii svatozáří je zdobeno puncy šesticípé hvězdy a dvou velikostí kroužků.¹⁶⁰ Zadní strana desky je ve spodní části pokrytá mramorováním, na horní části je malba i podklad odpadlá [2], což je doloženo už při restaurování Slánským.¹⁶¹ Relikviářový otvor uzavírá na zadní straně jasně patrná vložená dřevěná destička.

Příslušnost k dílům Mistra je kromě formální a stylové podobnosti a komparaci jednotlivých děl dokládána i blízkými technologickými aspekty obrazu s mistrovým oeuvre,¹⁶² jako je zlacení na černý poliment, shodné motivy a užití punců a reliéfní výzdoby, technika malby pleti s vysokým reliéfem světél a přetažení podkladu olovnatou bělobou. Naproti tomu odlišné je vytažení jemnou rytou podkresbou i v ploše malby a možná černá podkresba, proti níž však stojí výsledky IRR, které by naopak hovořily pro v dílně tradičně užívanou červenou.

¹⁵⁶ DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 111.

¹⁵⁷ IRR funguje na principu různé míry prostupnosti různých pigmentů, nejlépe se tedy nachází černá uhlíková podkresba. Naopak červenou podkresbu není možné na snímcích odlišit od ostatních barev a nelze ji tedy touto metodou potvrdit ani vyvrátit. Více o technice DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 44-47.

¹⁵⁸ HAMSÍKOVÁ 2/1992, str. 125.

¹⁵⁹ Ibidem, str. 125.

¹⁶⁰ ROYT / POKORNÝ 2013, str. 240.

¹⁶¹ Výstava Tří obrazů 1946, str. 26.

¹⁶² ROYT / POKORNÝ 2013, str. 237-243.

Roudnická madona krakovských augustiniánů

Obraz, jež je v textu pracovně nazýván krakovsko-roudnickou madonou [6], je dnes chován v pokladnici augustiniánského kláštera Božího Těla v Krakově, kde je doložen již od roku 1434. Podle mnohých pozdějších legend a kronik byl původně chován v augustiniánském klášteře v Roudnici nad Labem a do Polska přenesen roudnickými bratry při útěku před husitskými válkami. Konkrétní vyprávění se pak ne zcela shodují na způsobu nabytí díla krakovským klášteřem, ale již zmíněným rokem 1434 je v Krakově pevně doloženo jako ctěný svatolukášský obraz. Otázku po jeho možné souvislosti s mariánským typem Reginy poněkud komplikují nejasnosti v dataci a přemalba z 15. století.

Stručný přehled bádání

Narozdíl od výše popisovaného obrazu z Národní galerie v Praze, badatelský zájem o krakovsko-roudnickou desku sahá mnohem hlouběji, už v 19. století se objevují zmínky o obraze včetně snahy o charakteristiku malby, z roku 1900 známe první fotografie.¹⁶³ V roce 1934 byl obraz patrně restaurován (jak dokládá nápis na dřevěné podložce), následně se mu současně věnovala česká i polská větev bádání.

Právě z roku 1934 je článek Matějčka a Myslivce,¹⁶⁴ kde autoři považují krakovskou desku za již poměrně vzdálenou reminiscenci byzantských vlivů, jasně identifikují typ madony umilenje, ovšem předpokládají průchod typu Itálií, kde přijala „lyričnost italského trecenta“. Odkazují se na informaci od Dobrowolského, že obraz nebyl přemalován, a ve spojení s legendou o přenesení obrazu z Roudnice předpokládají, že mniši do Krakova přinesli kopii milostného roudnického obrazu, kterou podle formální analýzy a porovnávání dekorů datují kolem 1420.

Souhlasně s nimi se vyjadřuje roku 1936 Tadeuzs Dobrowolski¹⁶⁵ a typologicky desku připodobňuje Madoně mostecké a obecně typu *madre di consolazione*. Vznik obrazu pak předpokládá ve slezském prostředí s poznámkou, že krakovští kanovníci přišli z Kladska a Slezsko obecně hrálo roli zprostředkovatele českých vlivů Malopolsku.

V roce 1957 byl obraz restaurován Rudolfem Kozłowskim a následujícího roku byly publikovány vyhotovené rentgenové a infračervené snímky, restaurátorská dokumentace se ale bohužel ztratila. Rekapitulaci poznání obrazu nabízí Michał Walicki roku 1961,¹⁶⁶ a předpokládá, že obraz byl dílem místního krakovského malíře, možná klášterního, který pracoval pod vlivem česko-slezského umění na základě italobyzantského prototypu. Datování ponechává kolem roku 1420 a poprvé reprodukuje obraz bez kovových krytů.

Prvního rozsáhlejšího monografického zpracování se obrazu dostalo až v roce 1975 v článku Ivo Kořána a Zbigniewa Jakubowského.¹⁶⁷ Tento článek vytvořil základ pro bádání až do dnešních dnů a jeho zásadním přínosem bylo upozornění na možnou spodní vrstvu obrazu na základě rentgenových snímků, a chronologické zasazení, i ve shodě s krakovskou legendou, do 70. let 14. století v Roudnici, a jeho následné přenesení do Krakova, kde byl obraz ve 20.–30. letech 15. století přemalován. Zároveň v tomto článku jasně oddělují poněkud matoucí barokní

¹⁶³ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 21.

¹⁶⁴ MATĚJČEK/MYSLIVEC 1934-1935, 16-18.

¹⁶⁵ DOBROWOLSKI 1936, str. 151-152.

¹⁶⁶ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 33-34.

¹⁶⁷ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975. Viz důkladný rozbor v úvodních kapitolách.

zprávy o mariánských obrazech v krakovském klášteře augustiniánů, kdy jeden obraz byl roku 1405 přinesen z Kladska při založení kláštera a druhý za husitských válek z Roudnice, a zmiňují se o nápisu na zadní straně desky, situující obraz do Krakova v době vlády opata Grzegorze Polaka.¹⁶⁸ Řeší zde také otázku, proč byla Krakovsko-roudnická madona přemalována po přenesení do Polska, ačkoli RTG snímky nenaznačují poškození spodní malby, a zabývají se fenoménem „polonizace“.¹⁶⁹

V podstatě tytéž závěry publikují autoři o rok později v českém jazyce, kde ale dochází ke změně ohledně předobrazu desky, kromě ikony roudnické je do roudnického kláštera situována ještě jedna východní ikona, patrně typu umilenje, na níž navázal právě obraz z kláštera Božího Těla v Krakově.

Na tyto články reaguje roku 1977 Śnieżyńska-Stolot,¹⁷⁰ která spojuje Madony volyňskou, krakovsko-roudnickou a březnickou (zastupující ikonu roudnickou) a pojí je s typem hodegetrie peribleptos, který se vyznačuje sedícím dítětem na levém boku madony a nachýlením hlav postav k sobě. U kyperské ikony, u níž byl hledán původ roudnické ikony, zmiňuje zobrazení dítěte v pololeže na pravém boku madony a paralelně držené hlavy. Společným rysem obou typů je držení dítěte oběma rukama, a to v pase a pod nohama.

V 80. a 90. letech se kromě opakovaných informací objevuje ztotožnění malíře krakovské přemalby s bratrem Pietrem z kláštera v Krakově, který zemřel 1438,¹⁷¹ a chybné čtení nápisu na zadní straně desky ztotožněné s datací.¹⁷² V roce 2000 jsou pak obecně přijímané informace shrnuty v katalogovém heslu výstavy *Wawel 1000-2000*.¹⁷³

V roce 2002 došlo k vydání pozoruhodných barokních archivních zpráv o setkání Grzegorze Polaka s roudnickým proboštem Maciejem ve Vratislavi, kde měl koupit pro Krakov svatolukášský obraz Panny Marie.¹⁷⁴ V téže roce se k obrazu vrátil ještě Ivo Kořán, který opakuje názor vyslovený již v roce 1979,¹⁷⁵ že vzor spodní vrstvy obrazu může být hledán v Madoně peribleptos v Zagorsku.

Nejkomplexnějším zdrojem poznání krakovského obrazu je nepublikovaná restaurátorská a historická dokumentace, vzniklá u příležitosti restaurování a průzkumu v roce 2009, a chovaná v archivu kláštera Božího Těla v Krakově.¹⁷⁶ Kromě zprávy a dokumentace z restaurování samotného obsahuje druhá část dokumentaci historickou, kde je zpracován komplexní přehled bádání o obraze včetně archivních pramenů a historických okolností, a následné závěry vyvozené z literatury, archiválií a nových restaurátorských poznatků. Autoři historické části zde docházejí k názoru, že spodní vrstva malby vznikla pravděpodobně v letech 1350–1360, rozhodně před mistrem Theodorikem, a v širší příbuznosti vážou obraz na Madonu mosteckou.

¹⁶⁸ Gregorius praep. - KOŘÁN / JAKUBOWSKI 1975, str. 9. Zmíněný probošt vládl v letech 1428-1439.

¹⁶⁹ Polonizace, stejně jako bohemizace, je termín do značné míry problematický, jak ukázala Milena Bartlová (BARTLOVÁ 2009). Zároveň je to jediný hypotetický důvod k tak brzké přemalbě obrazu, což do celé situace vnáší ještě větší nejasnosti.

¹⁷⁰ ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1977.

¹⁷¹ GADOMSKI 1981, str. 30, 140-145.

¹⁷² GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 45-46.

¹⁷³ Ibidem, str. 48-49.

¹⁷⁴ ŁATAK 2002, str. 183-184. Vychází z kroniky Stefana Ranatowicze ze 17. století.

¹⁷⁵ KOŘÁN 1979, str. 119.

¹⁷⁶ BOCHNAK / SKWARCZYŃSKA 2009; GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009; SCHUSTER-GAWŁOWSKA 2009; ŻMUDZIŃSKI 2009 – za její poskytnutí této dokumentace velice děkuji prof. Węclawowiczovi a za zprostředkování kontaktu prof. Roytovi.

Toto datování zdůvodňují zejména poloprůhlednou rouškou Panny Marie s bílým tečkováním na okraji, která se objevuje jen v období 1340–1360.¹⁷⁷

Co se týče proměn v 15. století, zmiňují se autoři o příliš nereflektovaném zkoumání relikviářového rámu a kovových krytů, které svým stylem a kvalitou odpovídají spíše českému prostředí kolem 1420 [11], stylová analýza malby je pak pokládána za nejednoznačnou, pokud mluvíme o sousedním prostředí v rozmezí přibližně dvaceti let (před 1420 v Čechách nebo kolem 1435 v Krakově), navíc s nepříliš dochovanými příklady.

Popis obrazu a jeho technologie

Jedná se o obraz Panny Marie s dítětem v relikviářovém, zlatnický zpracovaném rámu a s pozadím krytým kovovými plechy. Madona je zobrazena v polopostavě, mírně otočená a schýlená ke svému levému boku, na němž drží Ježíška. Je oděna do tmavě modrého maforia¹⁷⁸ posetého zlatými hvězdami se zlatočerveným lemem a trásňovým zlatým lemem na pravém rameni. Na hrudi pod krkem jsou patrné pozůstatky poškození.¹⁷⁹ Okolo tváře spadá ještě poloprůsvitná bílá rouška s krajem zdobeným tečkováním a prosvítají praménky světle hnědých vlasů. Matka se dívá na diváka, má úzký dlouhý nos a výrazně klenuté obočí, horní i spodní oční víčka jsou velmi plastická. Ježíška drží oběma rukama, jednou ho přidržuje v pase a druhou podpírá pod nožkami.

Dítě je zobrazeno sedící s pokrčenými nohama, pravou rukou žehná tzv. jmenným způsobem, druhá ruka je svěšena k tělu a drží v ní šátek/svitek s nápisem.¹⁸⁰ Hledí na matku, má mírně špičatý nos, buclaté tváře a kulatou bradu. Pod chomáčkovitými světlými vlasy je nepřiměřeně velké ucho. Dítě je oblečeno v béžové košilce s květinovými vzory a lemem zdobeným tečkováním, přes ni má pozůstatky himationu v podobě pásu s připojenými klávy, oboje tmavé s chrysografií. Nohy halí červená látka s květinovým motivem. Tváře postav jsou narůžovělé a prosvětlované bělobou, jejich ruce se svou škálou blíží spíše okrům a nejsou výrazně prosvětlovány. Pozadí poškozené uchycením drahokamů je vyvedeno v okru s naznačenou červenou linkou svatozáře Panny Marie a černou linkou svatozáře dítěte.[7] U matčiny svatozáře byly nalezeny zbytky červené barvy (podle interpretace možná zbytky nápisu Mater Theu).¹⁸¹

Rozměry obrazu jsou 57x43 cm včetně bukového rámu, 45x30 cm lipová podložka, plátno poměrně hrubé, lněné, připevněné lepidlem, malba je provedená temperovou barvou na klišokřídovou vrstvu gruntu s poměrně silnou vrstvou olovnaté běloby, podkresba černá. Dřívější doložené opravy a průzkumy proběhly v letech 1434, 1934 a 1958. Z restaurátorské zprávy z roku 2009 vyplývá otázka, jestli dnešní lipová deska je původní ze 14. století, nebo na

¹⁷⁷ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 64-66.

¹⁷⁸ Používání pojmu maforion pro tento druh pláště, běžný zejména pro východní ikony a jimi inspirované západní obrazy, naposledy problematizoval Jan Klípa v katalogu Očím skryté (DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 64) a skutečný význam tohoto termínu je nejistý, nicméně v této práci bude použit ve shodě s většinovým bádáním.

¹⁷⁹ SCHUSTER-GAWŁOWSKA 2009, str. 8; GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 6-7. V místě poškození je předpokládána kovová brož, možná relikviářová.

¹⁸⁰ „(In) principio er(at) / verbum et v(er)b(um) erat“ - GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 5.

¹⁸¹ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 66-67.

ni bylo plátno připevněno později.¹⁸² Pozadí s okrovou hladkou malbou s jen naznačenými svatozářemi nebylo takto jistě původní, buď bylo od počátku kryto plechy nebo bylo pozlacené.

V rozmezí let 1405–1420 mělo dojít k rozsáhlé změně vzhledu objektu, a to pravděpodobně ještě v Čechách.¹⁸³ Obraz byl zbaven původního rámu a přemalován opět temperou s obdobnými pigmenty jako malba původní, ovšem s odlišným stylovým usazením. V této době byla patrně přidána nedochovaná relikviářová brož na hrudi Panny Marie, po níž zbylo zatmelené poškození malby, a dochovaný kryt pozadí. Byl přidán nový bukový rám s kosočtverečnými otvory pro 21 relikvií (dodnes dochováno 13 popsanych ostatků). Celý rám byl pokryt obdobnými zlacenými plechy a drahokamy jako na pozadí obrazu – tyto práce jsou nově předpokládány v Praze.¹⁸⁴ Zadní strana obrazu a rámu byla ozdobena tmavě zeleným mramorováním. [10]

Roku 1434 se podle tradice obraz dostal do Krakova (dokládá mimo jiné nápis na rubu desky „Gregorius praep“) podle technologických průzkumů již přemalovaný a zdobený relikviářovým rámem, pouze s odstraněnou relikviářovou broží. Tam byl téhož roku opraven, pravděpodobně šlo zejména o menší poškození způsobená přenosem a zakrytí otvoru po broži – možná přidání jiných šperků, což zmiňují kroniky.

Během následných století došlo k dalším dílčím opravám, některé z retuší mohl provést v roce 1934 Pochwalski, který celý obraz rozebral, což dokládá mimo jiné jeho podpis na desce obrazu pod plátnem. Je možné, že plátno vyztužil novou vrstvou a pak znovu upevnil na desku.

V letech 1956–1958 proběhla restaurace Kozlowskim a Witkowskym, byly pořízeny RTG, UV a IR snímky. Podložka byla stabilizována, možná chemicky ošetřena kvůli napadení červotočem. Plátno bylo zpevněno novou vrstvou s přídavkem pryskyřice, okraje obrazu byly vyplněny křídou a malba retušována. Obraz má silnou vrstvu laku, pravděpodobně kvůli opakovanému lakování před výstavami.¹⁸⁵

Při restaurování v roce 2009 byly částečně odstraněny úpravy z roku 1958 – zdvojení plátna odstraněno kvůli napadení bakteriemi a nahrazeno jiným, tmelení na stranách obrazu nahrazeno snadněji odnímatelným. Zadní strana obrazu byla zbavena černého nátěru a bylo odhaleno mramorování. Ve zprávě je z průzkumů vyvozováno, že obraz vznikl krátce po roce 1350 v Čechách, mezi lety 1405–1420 byl stále v Čechách důkladně přemalován a ozdoben rámem (narozdíl od dříve předpokládané přemalby v Krakově). Kvůli ochraně před husity byl pak odvezen do Krakova, kde byl roku 1434 lehce opraven.

Typologické a stylové určení

Vzhledem k tématu práce a k nejasnému původnímu vzhledu desky (za předpokladu že skutečně nese původní malbu ze 14. století) bude věnována pozornost zejména typologii, která je podle výsledků RTG a IR [8, 9] shodná u vrchní i spodní vrstvy malby. Nejvýraznější změny proběhly v partii obličejů, jak upozornili již Kořán s Jakubowskim,¹⁸⁶ Mariina tvář byla zobrazena více z profilu, pravděpodobně se dívala na dítě velkýma výraznými očima. Výraznější bylo také vyvedení obočí a dlouhého masitého nosu. Modelace hlavy obecně byla

¹⁸² SCHUSTER-GAWŁOWSKA 2009, str. 6-7.

¹⁸³ Ibidem, str. 7.

¹⁸⁴ ŽMUDZIŃSKI 2009, str. 19-21.

¹⁸⁵ SCHUSTER-GAWŁOWSKA 2009, str. 10-11, UV foto č. 25.

¹⁸⁶ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975, str. 7.

plastičtější, podobně jako hlavička dítěte, která byla velmi kulatá s hluboko usazenýma očima. Podle zmíněných badatelů byla rouška Panny Marie stažena více do čela a zkracovala tak celý obličej,¹⁸⁷ což ale rozporuje dokumentace z roku 2009,¹⁸⁸ která předpokládá vyvedení roušky stejně jako dnes, pouze s jiným uspořádáním ve výstřihu. Také zlatý lem maforia se zdál o něco měkčí a patrně na krku byl přetočen na rub.

Co se týče typologických předpokladů, byly již hledány v různých prostředích, nicméně nebyl nalezen žádný komplexní vzor, z čehož je také usuzováno, že typ vznikl kombinací několika vzorů či ikonografickým posunem předlohy. Za nejbližší paralelu z hlediska lokace lze pochopitelně předpokládat ikonu roudnickou. Shodné motivy vidíme zejména v rozvrhu postav – Matka drží dítě oběma rukama, Ježíšek jednou rukou žehná ve jmenném tvaru a druhou má volně spuštěnou podél těla a drží v ní šátek/svitek. Na druhou stranu je ale patrné množství rozdílů – Panna Marie se k dítěti nesklání, ani na něho nehledí, rozdílný je i její oděv, který je výrazně odlišný zejména kvůli zvláštnímu neplastickému plášti, ale i maforion je traktován zcela odlišně a zdoben chrysografií. Ježíšek v matčině náruči spíše leží, než sedí, a je oděn pouze do přepásané neplastické košilky, ani charakter jeho hlavičky se nezdá nijak příbuzný. Samozřejmě nevíme, jak přesně vypadala původní roudnická ikona, ke srovnání nám slouží pouze Madona březnická [12] jako její kopie, ovšem nemůžeme neodůvodněně předpokládat výrazné odlišnosti od prototypu.

Poměrně těsná souvislost byla popsána také s Bohorodičkou volyňskou [15],¹⁸⁹ u níž nacházíme schýlenou hlavu matky (přestože zde hledí na diváka) a jisté podobnosti v traktování maforia s výrazným lemem a třásněmi na rameni, ovšem jedná se o prvek velmi obecný. Značná shoda je ovšem patrná v odění dítěte, které je až na drobnosti totožné. Výrazným rozdílem je nicméně držení dítěte jen jednou rukou, pravice Panny Marie si podržela přímluvné gesto, Spasitel žehná v tradiční podobě a drží odlišně svitek, který má také jinou podobu. Ještě bližší paralelu pro oděv Ježíška skýtá Bohorodička peribleptos ze Zagorsku,¹⁹⁰ ovšem zůstává zde odlišný postoj Panny Marie s přímluvným gestem a jaksi příliš strnulé protáhlé rozložení postav oproti intimnějšímu pojetí na zkoumané desce.

Zajímavá, ačkoli jen velmi obecná, je také popsána souvislost s madonou na Triptychu Tommasa da Modena,¹⁹¹ kde se sice odění Ježíška i jeho postoj a ikonografie výrazně liší, ale s matkou na sebe hledí a naklánějí k sobě hlavy právě v oné intimitě, jež předchozím zobrazením chybí, a také se pod maforiem objevuje poloprůhledná rouška, která na žádné z předchozích paralel není zobrazena. Obdobné je taktéž držení Ježíška oběma rukama, přestože kvůli odlišné poloze dítěte není totožné. Podobné motivy a možná ještě bližší můžeme vidět také na jiných italských pracích, jmenovitě např. na Berlínské madoně Barnaby da Modena [16],¹⁹² u níž je sice kompozice zrcadlově převrácená, ale dítě sedí v náruči Madony, jež ho přidržuje oběma rukama a naklání se k němu, maforion se na hrudi převrací a pod ním je zobrazena bílá rouška.

Z českého prostředí je pak deska nejbližší Madoně z Mostu¹⁹³ [17] a okruhem madon kolem poloviny 14. století, nicméně shody s nimi jsou natolik obecné, že nepovažuji za důvěryhodné

¹⁸⁷ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 7.

¹⁸⁸ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 6.

¹⁸⁹ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 50-51.

¹⁹⁰ KOŘÁN 1979, str. 119.

¹⁹¹ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 84.

¹⁹² GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 84-85.

¹⁹³ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975, str. 8.

jakékoli bližší propojení. Pokud bychom ale přijali teorii vzniku spodní malby již kolem roku 1350, pak by šlo o příklad reprezentující dobovou produkci.

Z předchozích odstavců je patrné, že obraz není po typologické či ikonografické stránce nijak zásadně novátorský, všechny zobrazené motivy můžeme dohledat ve starší tradici. Vzhledem k tomu, že se ale nepodařilo spojit dílo s přímým předstupněm, jedná se pravděpodobně o typ vycházející z tradičních byzantských předloh (nejpravděpodobněji podobného typu jako Bohorodička volyňská či peribleptos ze Zagorsku), ovšem upravený místním dobovým vkusem. Obecně je období vlády Karla IV. spojováno s výraznými italizujícími tendencemi, což je dle mého názoru možné promítnout i do této situace, kdy z výše představených možných předstupňů se nabízejí právě obrazy italské a jejich obliba ve sledovaném období. Tato díla, v nichž měl patrně zálibu i císař,¹⁹⁴ pak mohla působit při vzniku Krakovsko-roudnické madony a spojit se s východní předlohou do konečné podoby, do níž by vnesly jak intimnější pojetí postav a plastičtější modelaci, tak některé motivy, jako např. roušku pod maforiem.

Datačně byla deska usazena přibližně v rozmezí 50.–70. let 14. století, v němž bych se přiklonila spíše k 60. létům s ohledem na italizující styl a intimitu zobrazení a poloprůsvitnou roušku Panny Marie objevující se v tomto období.

¹⁹⁴ Jako konkrétní doklad osobního vkusu je možné pokládat objednávku Triptychu Tomassa da Modeny pro Kapli sv. kříže, ovšem není zřejmě nutné hledat konkrétní dílo ovlivňující výtvarnou scénu, spíše obecnější italizující styl, který mohl v dané době působit.

Madona březnická a ikona roudnická

Třetí obraz, jemuž se bude tato práce věnovat podrobněji, by měla být ikona roudnická, tedy svatolukášská ikona chovaná v klášteře v Roudnici již po polovině 14. století, ta se nám však dochovala pouze v kopii z konce 14. století – v Madoně březnické [12]. Nicméně samotný případ Madony březnické je natolik specifický, že se pokusím o jeho představení, a to ze dvou hledisek: Madona březnická jako zástupný komparační materiál ikony roudnické a Madona březnická jako ojedinělý příklad historicky doloženého multiplikování obrazu a s tím spojeného historismu. Pokud nebude uvedeno jinak, budou se informace v této kapitole vázat k březnické desce a její ikonografické, technologické i historické stránce.

Stručný přehled bádání

První zmínky o obraze se objevily již po polovině 19. století, kdy byl chován na oltáři v kapli březnického zámku, ovšem šlo spíše o kusé informace, které shrnuje Antonín Matějček ve svém korpusu deskové malby.¹⁹⁵ První komplexnější pozornost věnoval obrazu nicméně Matějček ve spolupráci s Myslivcem již v roce 1934.¹⁹⁶ Zde byly na základě důsledného popisu hledány paralely v okruhu madon peribleptos z Orchidy, je ovšem zdůrazněno, že se jedná o podobnosti dosti obecné a není vhodné konstruovat přímou spojitost. Navzdory údajům z nápisu na zadní straně je obraz datován kolem roku 1500, a to kvůli formálnímu rozboru ornamentů na pozadí a slohovému charakteru písma.

V roce 1970 se k obrazu vrátil Josef Myslivec v článku *Česká gotika a Byzanc*,¹⁹⁷ kde přehodnotil některé závěry, zejména vzhledem k publikovaným objevům v klášteře sv. Kateřiny na Sinaji.¹⁹⁸ Typ Madony březnické odvozuje z kyperské Bohorodičky Kykkiotissy a přímo spojuje s okruhem Madony ze sinajského diptychu, zejména s ohledem na zvláštní a jinde nenalezenou paralelu plošné plachetky Panny Marie a dalších výrazných kompozičních shod. Ikonu roudnickou považuje za těsnou paralelu Sinajského diptychu, obě měly bezprostředně navazovat na kyperské palladium.¹⁹⁹ Toto přímé spojení podporuje krátkým historickým exkurzem o Petru I. Lusignanovi, který mohl při návštěvě Prahy mezi lety 1363–1364 obdarovat Karla IV. kopií svatolukášské ikony.

Zejména ve vztahu k roudnické ikoně se desce důsledně věnoval Ivo Kořán, a to jak v pracích s Jakubowskim, tak v samostatných článcích.²⁰⁰ Ikona roudnická je pokládána za východní svatolukášskou ikonu, kterou klášteru nejspíše daroval při založení roku 1333 Jan IV. z Dražic jako mater domum,²⁰¹ a která měla požívat výraznou úctu. Nastíněna je také možnost, že vzhledem k absenci pramenů o ikoně po rezignaci Jana z Jenštejna, jím mohla být odvezena do Říma. S datací do roku 1396 je pojen hypotetický důvod objednání – král měl obraz darovat nově ustanovenému (v roce 1396) arcibiskupovi Olbramovi ze Škvorce a tím se pokusit o udobření vztahů s církví. V poznámce článku z roku 1976²⁰² jsou zmiňovány Rynešovy

¹⁹⁵ MATĚJČEK 1950, str. 165.

¹⁹⁶ MATĚJČEK/MYSLIVEC 1934-1935.

¹⁹⁷ MYSLIVEC 1970.

¹⁹⁸ Zejména manželé SOTIRIEU: *Icones du Mont Sinai*, Athény 1956.; Kurt WEITZMANN: *The Monastery of st. Catherine at Mount Sinai, The Icons*, I. Princeton, Guildford 1976.

¹⁹⁹ MYSLIVEC 1970, str. 343.

²⁰⁰ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1975; KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976; KOŘÁN 1989

²⁰¹ KOŘÁN 1989, str. 194.

²⁰² KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, pozn. 25.

hypotézy, že obraz mohl dát Václav IV. namalovat buď pro sebe (březnické panství držel do roku 1415), anebo pro svého mincmistra Petra ze Svojšína (jemuž 1415 panství prodal).

O tomto obraze se také samostatně zmiňuje Hans Belting ve své knize *Bild und Kult*,²⁰³ kde v kapitole o císařském dvoře v Praze hovoří o Březnické madoně jako o ojedinělém příkladu procesu multiplikace slavných ikon. Ve shodě se starší literaturou váže typ ke kyperskému křížáckému okruhu a předpokládá západního umělce zběhlého v ikonopisu, který vytvořil vzor roudnické i sinajské ikony podle konstantinopolské ikony dovezené na Kypr. Intenci krále nechat vytvořit kopii podle svatolukášského obrazu autor pokládá za běžný případ, kdy měla kopie přenést sílu originálu na nové místo, ke kanonizaci importované ikony mělo dojít zejména díky vědomí odlišnosti od ostatní dobové produkce a snaze malířů o přenesení aury východních vzorů.

Monograficky se obrazu věnovala Milena Bartlová,²⁰⁴ která upozorňuje na jeho značně zajímavou technologickou konstrukci, typickou pro východní ikony, ve spojení se západními rysy obrazu, které ho navíc díky odkazům k Písni písní prezentují spíše jako Andachtsbild, a předpokládá už u roudnické ikony přechod k této rovině podněcující kontemplaci a mystickou spekulaci. Její silně kultovní složku (archaičtější pojetí Kultbild) chápe jako druhotnou funkci veřejného kultu pro nevzdělané vrstvy.²⁰⁵ Problematické jsou dva ustálené předpoklady vytvoření kopie (nevědomé intenzivní přejímání podnětů z východu a přenesení zázračného působení na kopii) a za odpověď považuje nápis, který desku sám definuje jako simulakrum – napodobení jiného konkrétního obrazu. To pojí s nápisem ve svatozáří Matky a oběma přisuzuje zdůraznění distance mezi divákem a výjevem, stejně jako napodobení autoritativního, nicméně výrazně stylizovaného prototypu a v těchto okolnostech hledá symbolicky komplexní odpověď krále-konceptora na dobově aktuální spory o obrazech. Výsledným sdělením by mělo být, že pravá podoba matky a dítěte není věrohodná díky vizualitě, nýbrž autoritě.²⁰⁶ Hluboký symbolický obsah by navíc měla nést i prezentovaná tmavost (jak inkarnát postav, tak i citát z Písně písní), u níž ovšem autorka hledá význam mimo jiné ve středověké alchymii, kde je černota (= nigredo) znakem utrpení.²⁰⁷

Madona byla představena také heslem v katalogu výstavy *Karel IV.: císař z Boží milosti*,²⁰⁸ kde byly přehledně shrnuty základní informace po technologické i ikonografické stránce a opět bylo upozorněno na možnou cestu ikony roudnické do Čech díky rodu Lusignan, který vládl na Kypru, jinak se v medailonu neobjevují žádné nové poznatky.

Sice jen okrajově, zato ale se značnými důsledky se o obraze roku 2012 zmiňuje Adam Pokorný,²⁰⁹ který na základě shodné ojedinělé konstrukce desky a obecnějších souvislostí, jako zlacení na černý poliment, dal do přímé souvislosti Madonu březnickou s Madonou svatovítskou. To je reflektováno i v zatím nejnovějším zhodnocení desky Janem Klípou

²⁰³ BELTING 1996.

²⁰⁴ BARTLOVÁ 1994; BARTLOVÁ 1996; BARTLOVÁ 2001; BARTLOVÁ 2007 a BARTLOVÁ 2015.

²⁰⁵ BARTLOVÁ 1994, str. 93.

²⁰⁶ BARTLOVÁ 2007, str. 203.

²⁰⁷ To by vzhledem k Václavově doloženému zájmu o alchymii a esoterní vědy a jinde rozpoznaným hlubokým symbolickým privátním významům vhodně zapadlo do ústředního tématu dobové zbožnosti ve vystupňovaném zobrazení utrpení Panny Marie a Krista.

²⁰⁸ FAJT 2006.

²⁰⁹ KLÍPA / POKORNÝ 2012, str. 173-206.

v katalogu *Očím skryté*,²¹⁰ kde je obraz stručně představen včetně bibliografie, novodobé historie, ikonografie a technologie. Toto heslo se tak stává základem dalšího bádání.

Popis obrazu a jeho technologie

Jedná se o oboustranně malovanou desku s madonou v polopostavě na zlaceném pozadí a nápisem na rubu. Panna Marie je zobrazena ve tříčtvrtečním profilu oděná do modrého spodního roucha, hnědočerveného maforia zdobeného chrysografií a okrového plošného pláště s barevnými ornamenty a zlaceným lemem.²¹¹ Plasticky modelovaný tmavý obličej ohraničený modročerným, pevně uvázaným šátkem je natočen k dítěti, ale velkýma mandlovýma očima s výraznými spodními víčky se obrací na diváky, jen lehce vyklenuté obočí přechází v dlouhý, úzký nos. Madona drží Ježíška oběma rukama u levého boku, její prsty jsou velice dlouhé a jaksi bez kloubů, na pravém palci má stylizovaný prsten, levá ruka je poněkud neorganicky usazena na zahalené zápěstí.

Ježíšek v náručí Panny Marie spíše leží, charakteristiku jeho těla komplikuje plošná bílá košilka se vzory,²¹² červeným přepásáním a černým lemem kolem krku a ramen. Poměrně malá hlavička dítěte je charakterizována malým špičatým nosem a hluboko posazenými očima. Nad nízkým čelem vyrůstají hnědé vlasy uspořádané ve volných vlnách. Pravou pokrčenou rukou dítě žehná ve jmenném tvaru, levice je spuštěna volně podél těla a drží svitek. Pravá noha s dlouhými prsty je opřena o Mariino předloktí, levé chodidlo v matčině dlani.

Zlacené pozadí je zdobeno rytým rozvilinovým dekorem, ve svatozáři Madony je latinský citát z Písňe písni²¹³ a puncované vzory, Ježíšek je zobrazen s bohatě zdobeným křížovým nimbem. Zadní strana desky je pokryta černo-červeným mramorováním se zlatým, částečně poškozeným nápisem [13].²¹⁴

Deska má rozměry 49,5 x 29,5 cm a je spojena ze dvou vyhloubených lipových prken vsazených do horizontálních lišt s červeně natřenými boky,²¹⁵ na lici je potažena plátnem, na rubu pergamenem, vsazená do druhotného hladkého rámu. Podkresba je provedena tenkými opakovanými tahy [14], části k pozlacení jsou obtaženy rytou kresbou v šedém křídovém podkladě. Malba samotná je provedena temperou a více poškozena jen v místech dřívějšího uchycení barokních korun. Obraz byl restaurován roku 1948 Karlem Veselým, v roce 2016 byl součástí průzkumu podkreseb v NG.

²¹⁰ DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 108-111.

²¹¹ Plášť Panny Marie (kvůli svému neorganickému umístění a plošnosti se pokládá za grafické znázornění kovového krytu ikony) je zdoben červenými hvězdami, bílými rosetami se zlatými středy, modrými tečkami a zlatým širokým lemem s malovanými drahokamy, maforium zdobené chrysografií postrádá zvýraznění lemu, na hlavě a na záhybu pod levou rukou je zdobeno malovanými drahokamy. Spodní modrý šat má zlatě lemovaný rukáv.

²¹² Na bílé košilce dítěte jsou patrné modré hvězdy, modré kroužky a červené tečky, lemy jsou černé a pás ostře červený.

²¹³ Nigra sum sed formosa filie ie(rusale) – teologické odůvodnění tmavé pleti Madony, ojedinělý příklad, kdy je tento teoretický koncept přítomný v díle takto názorným a doslovným způsobem.

²¹⁴ „[Haec] ymago glo(r)i(os)e v(ir)gi(ni)s marie depicta e(st) p(ro)cu[r]ante Se(re)nissi(m)o p(ri)ncipe et d(omi)no d(omi)no we(n)cesslao Ro[man](orum) et Boemie illu(s)trissi(m)o Rege adsimilitudinem/ [y]magi(ni)s q(ue) habe(tur) i(n) Rudnycz qua(m) s(anctus) lucas p(ro)p(ri)a ma[n]u depi(n)xit • Anno do(min)i • m° • ccc° • lxxxx • sexto.“ – převzato z KLÍPA 2019, str. 181, pozn. 64.

²¹⁵ U nás poměrně ojedinělá technika vycházející z technologie ikon. Prkna jsou vsazena do lišt a tím vzniká samonosný obraz nepotřebující rám, desky jsou pak navíc vyhloubeny, čímž vzniká vyvýšený kraj desky. Obdobnou ojedinělou technologii má i madona svatovítská. Viz KLÍPA / POKORNÝ 2012.

Typologické a stylové ukotvení a vazba na ikonu roudnickou

Pro typ představovaný Madonou březnickou byly zprvu marně hledány bližší paralely, Matějček s Myslivcem se obrací obecně k typu peribleptos, konkrétněji k Madoně z Orchidu [18],²¹⁶ z níž je ale možno odvodit jen zcela základní postoj matky a dítěte, naopak nacházíme množství zásadních rozdílů – matka drží dítě jen jednou rukou a druhou se přimlouvá, nemá šat pokrytý chrysografií a chybí i určující plachetka, dítě více sedí, žehná odlišným způsobem než na březnické a i ruka se svítkem je v jiné poloze, zcela se liší i jeho šat. Pomineme-li prozatím plachetku, která se při hledání předobrazu ukázala zcela zásadní, není bez zajímavosti srovnání, byť jen velice obecné, s miniaturou madony ze Sedleckého antifonáře, kde je základní postoj postav obdobný, Mariin maforion vykazuje v některých záhybech stejné traktování a spojit lze i Kristova gesta, na druhou stranu odění dítěte a pohled matky je odlišný. V této obecné rovině by bylo možné přemýšlet i nad paralelou s mozaikovou Madonou v lunetě v Santa Maria in Aracoeli v Římě, která nabízí blízké srovnání postoje a gest matky i dítěte, odlišuje se ovšem typ žehnání Ježíška a oděvy postav.

Po publikování souboru ikon z kláštera sv. Kateřiny na Sinaji byla nicméně bádáním jednotně přijata blízká vazba březnické desky na typ tzv. Kykkiotissy, palladia Kypru přivezeného původně z Konstantinopole jako svatolukášské dílo, jehož podobu je možné odvodit díky Madoně sinajského diptychu [19].²¹⁷ Březnická madona je oproti desce sinajského diptychu zrcadlově obrácena, ale na první pohled jsou patrné souvislosti – shodný postoj Panny Marie mírně skloněné k dítěti, držící ho oběma rukama, kousek modrého rukávu se zlatým ornamentem, červenohnědé maforium zdobené chrysografií a s obdobným skladem záhybů na rukách a pod dítětem, shodná je také partie kolem Mariina obličeje i s tmavým zavinutím vlasů, zvláštní neplastická plachetka zakrývající část hlavy a rameno s výrazným lemem s malovanými drahokamy.

Dítě sinajského diptychu pololeží v náručí Matky s jednou nožkou v její dlani a druhou na její ruce, pravá ruka je svěšena obdobně jako ruka březnická, dítě je zahaleno v bílý chiton s tmavým ornamentálním ukončením nohavic a červeným pásem. Rozdíly obou desek jsou patrné zejména u dítěte, kterému v ruce chybí svítek a levá ruka místo žehnání je svěšena podobně jako pravá, jeho šat je plastický a obohacený červenými klávy, odlišně je traktován jeho výstřih a ozdoba ramenou, dítě navíc nehledí na matku, nýbrž na diváka. Snad jediný rozdíl v postavě Panny Marie je odlišné složení maforia pod krkem a nelogické uspořádání zlatého asistu u březnické desky. Do srovnání z pochopitelných důvodů nezařazují formální podobnost obličejů, v základní rovině by ovšem uspělo i srovnání tváří matky, samozřejmě s nutnými změnami vzhledem k rozdílné dataci i provenienci desek.

Z výše popsaného srovnání desek je patrné, že je pojí více než jen obecná rovina, jak bylo rozpoznáno mnohými badateli. V návaznosti na přímé spojování obrazů nicméně vyvstala otázka, jakým způsobem můžeme předpokládat vzhled roudnické ikony podle její kopie, stejně jako jakým způsobem můžeme předpokládat vzhled kyperské ikony podle její kopie. Je dozajista problematické konstruovat příbuznost dvou neznámých desek podle jejich kopií, nicméně vzhledem k výrazné exotičnosti Březnické madony v malířství doby jejího vzniku je předpokládáno vizuálně velmi věrné zkopírování vzoru, pouze s doplněním některých

²¹⁶ MATĚJČEK/MYSLIVEC 1934-1935, str. 5.

²¹⁷ Kyperská madona je sice dochována, nicméně je středem silné kultovní úcty a je zahalena závěsem, tedy nedostupná.

ikonografických motivů (prsten a nápis ve svatozáří) a odlišení stylu malby inkarnátů. Díky této předpokládané podobě roudnické ikony je následně konstruován i vztah k Sinajskému diptychu a kyperské ikoně – roudnická ikona by vzhledem k poznání byzantských ikon odpovídala vzoru lépe zejména díky levostranné orientaci dítěte, které si díky tomu podrželo gesto žehnání pravou rukou, na desce sinajského diptychu byly strany pravděpodobně převráceny z funkčního hlediska a z toho vyplynula i změna gest dítěte, která by v převrácení nedávala smysl. Z toho je konstruován předpoklad, že roudnická ikona i Madona sinajského diptychu vznikly obě jako přímé či nepřímé kopie téhož vzoru – ikony z kláštera Kykkos.²¹⁸

Zdá se tedy, že v roudnickém klášteře měla být chována autentická ikona z kyperského křižáckého prostředí, kopírující slavnou svatolukášskou Bohorodičku z kláštera Kykkos. Lákavé spojení Čech s kyperským prostředím nabízí postava Petra I. Lusignana, jehož pobyt na císařském dvoře v Praze v 60. letech 14. století je doložen a předpokládá se, že nepřijel na politická jednání s prázdnou, ovšem doklady k tomu nám chybí. Proti možnosti, že byla ikona darována kyperským králem, nicméně hovoří odpustkové listiny vázané na ikonu v roudnickém klášteře již v roce 1358.²¹⁹

²¹⁸ BELTING 1996, str. 336.

²¹⁹ EMLER 1894; Recentně HRDINA 2013, str. 91.

Obecné historické okolnosti

V následující kapitole se pokusím stručně představit některé historické a náboženské aspekty druhé poloviny 14. století, které mohou patřit k obecnější znalosti a nemusí se nutně vázat konkrétně na vznik typu Reginy, ale které považuji za vhodné připomenout pro snazší pochopení kulturních přesahů tohoto typu. Zejména se jedná o nastínění historie roudnického kláštera a jeho významu pro reformní hnutí ve 14. století a představení osobnosti Jana z Jenštejna a jeho možného aktivního podílu na vzniku typu.

Augustiniánský klášter v Roudnici nad Labem a *devotio moderna*

Reformnímu hnutí *devotio moderna* a jeho vztahu k českému prostředí, augustiniánským klášterům a zejména klášteru roudnickému, již bylo věnováno několik specializovaných publikací, stále je ale jeho úloha v historickém a uměleckohistorickém bádání nejasná.²²⁰ Zásadním úskalím je totiž nejednotné užívání pojmu, buď pro konkrétní nizozemské náboženské hnutí seskupené kolem Gerharda Grooteho, nebo pro obecnější tendence náboženské reformy ve 14. a 15. století v Čechách.

Pro potřeby tohoto stručného obeznámení s problematikou *devotio moderna* budu vycházet především ze shrnující kapitoly Pavla Soukupa *Nová zbožnost v Čechách*.²²¹ Pojmem *devotio moderna* je chápáno užší nizozemské hnutí zaměřené na intuitivní spiritualitu a praxi duchovního života, jehož vedoucím představitelem byl Gerhard Groote, a zaměřilo se zejména na laické komunity. Zároveň ale tento druh zbožnosti pronikl do klášterních komunit, konkrétně založením reformní augustiniánské kanonie roku 1383, z níž se ona klášterní reforma šířila do dalších konventů. Toto šíření augustiniánskými kanoniemi (v našich a přilehlých zemích především tou roudnickou) mělo o to větší význam, že ve střední Evropě komunity společného života nenacházely přívětivé podmínky.²²² Pro širší náboženské reformní tendence v Čechách 14. století je navrhováno užití přeloženého označení nová zbožnost či Spunarem navrženého augustiniánská zbožnost, a tím je odlišit od terminu technicu *devotio moderna*²²³ označující užší fenomén. V tomto duchu bude s termínem zacházeno i v této práci.

S ohledem na významnou roli roudnického kláštera, nejen v reformních náboženských ohledech, se jeví vhodné připojit stručné představení jeho historie. Pro ni je nedocenitelný zachovaný diplomatář z 15. století, publikovaný Josefem Emlerem,²²⁴ díky kterému máme archivně podloženy alespoň základní historická data, obecně jde ale o instituci s poměrně dobře doloženou historií.

Klášter byl založen roku 1333 biskupem Janem IV. z Dražic, který se inspiroval při svém jedenáctiletém pobytu v Avignonu a uvedl do Čech první společenství augustiniánů kanovníků. Klášter měl být původně usazen v Praze poblíž kostela sv. Jiljí, ale městská rada odmítla odprodat potřebné pozemky, proto Dražic plán uskutečnil v biskupské Roudnici, kde byla již roku 1340 svěcena část kostela Nanebevzetí Panny Marie,²²⁵ stavba kláštera nicméně pokračovala ještě za Arnošta z Pardubic. Z Francie si navíc biskup přivezl několik rukopisů pro

²²⁰ Na to upozornili například SPUNAR 2004, HLEDÍKOVÁ 2008, SOUKUP 2011.

²²¹ SOUKUP 2011, str. 25-44.

²²² Ibidem, str. 32.

²²³ Ibidem, str. 32, SPUNAR 2004, str. 356-370.

²²⁴ EMLER 1894.

²²⁵ NOVÁKOVÁ 2013, str. 14-15.

klášterní knihovnu a spolu s pražskými díly vznikl základ významného myšlenkového a kulturního centra.²²⁶

Kláster podporoval také Arnošt z Pardubic, který se mimo jiné zasloužil o zmnožení augustiniánských kanonií, které zejména na přelomu 14. a 15. století nabyly mimořádný kulturní význam. Filiální kláštery zůstávaly pevně spjaty s roudnickým, který si držel přední postavení, což se ukázalo i v užití roudnických statut ve všech kanoniích v českých zemích. Zároveň byl klášter jakýmsi zázemím pražských arcibiskupů, ať už jako útočiště při krizích či jako zásobárna potencionálních spolupracovníků, čehož je nejvýraznějším představitelem Jan z Jenštejna, který bude zmíněn samostatně.

Zásadní zvrát přišel v době husitských bouří.²²⁷ V roce 1421 táhl Jan Žižka do Litoměřic přes Roudnici, klášter byl vydrancován a pobořen, mniši se uchýlili do exilu. Z dochovaných pramenů víme, že část bratří utekla do Erfurtu či Zaháně, pro téma této práce je nicméně důležitější exil části kanonie ve Vratislavi.²²⁸ V exilu byl také podle dokladů zvolen nový představený kláštera, probošt Matěj, který následně v pramenech vystupuje mimo jiné při prodeji obrazu sv. Jana Evangelisty vratislavskému proboštu Joštovi²²⁹ a hypoteticky také obrazu svatolukášské madony kaziměřskému klášteru.²³⁰ Po skončení válek se kanovníci do kláštera krátce vrátili, ten ale bývalé slávy už nikdy nedosáhl.

Arcibiskup Jan z Jenštejna jako možný konceptor typu Regina

Pro historické okolnosti vzniku typu je ještě nutné představit jednu osobnost, možná tu nejdůležitější, jak bude nastíněno níže, a to třetího pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna.²³¹ Vyrůstal v prostředí královského dvora, otec byl Karlovým dvořanem, strýcem byl Jan Očko z Vlašimi. Dosáhl skvělého vzdělání na univerzitách v Praze, ale i v Itálii a Francii, měl rozhled v evropské politice a množství zahraničních přátel. Jenštejn dosáhl velmi rychle skvělé kariéry, stal se kancléřem Václava IV. a již roku 1379 byl jmenován pražským arcibiskupem. Byl nejen obratným politikem a reformátorem, ale také básníkem a horlivým podporovatelem nové vlny reformní zbožnosti zaměřené na osobní niterný prožitek víry.

V jeho životě je možné pozorovat tři zásadní události, které ovlivnily jeho osudy. První událostí, či spíše trvajícím aspektem, bylo od roku 1378 velké papežské schisma, které arcibiskup vnímal velmi bolestně. Z jeho textů i vidin a na ně navazujících zobrazení je jasné patrné hluboké pohnutí nad touto situací, snaha o její nápravu a následně zvýšená úcta k Panně Marii, jež měla být jediným východiskem k opětovnému sjednocení církve.²³²

²²⁶ ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012, str. 195.

²²⁷ Příznačná je poslední listina diplomatáře z roku 1421, kde se Zikmund Lucemburský zavazuje, že nebude dále zastavovat majetky kláštera – EMLER 1894, str. 54-55.

²²⁸ Je pravděpodobné, že skrze Vratislav se dostal obraz krakovsko-roudnické madony do Krakova, k čemuž jsou i poměrně návodné archivní doklady – viz kapitola o Madoně krakovských augustiniánů.

²²⁹ KADLEC 1990, str. 45.

²³⁰ GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 50. – V dokumentu citováno podle ŁATAK 2002, str. 183-184, kde je zmiňováno zakoupení od probošta Matěje, jinak zprávu o zakoupení mariánského obrazu nenacházíme, nicméně zmínky o „získání“ opsané v GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009, str. 20 – se s tímto tvrzením nerozporují.

²³¹ K němu a jeho vztahu k umění zejména HOMOLKA 1977; ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012. Cenným pramenem je také jeho životopis – publikují FRB I; JEŽEK 1900; KOPECKÝ 1999.

²³² HOMOLKA 1977, str. 124.

Druhou událostí bylo Jenštejnovo vážné onemocnění roku 1380, při němž prošel duchovní konverzí, stal se „z *prostopášného epikurejce strohým asketou, pohybujícím se mezi mystickými výlevy a horlivou službou nově nabytému arcibiskupskému úřadu*“.²³³ O tom nacházíme doklady zejména v arcibiskupově životopise sepsaném zřejmě roudnickým mnichem a Jenštejnovým zpovědníkem Petrem Clarificátorem. Tato jeho proměna a následná možná až přílišná horlivost mohly být jedním z důvodů odcizování s králem, s nímž dále nesdílel stejné názory. To vyústilo do třetí zásadní události arcibiskupova života – eskalujícímu sporu s Václavem IV.

Roku 1384 byl Jenštejn zbaven pozice králova kancléře a byl proveden pokus o jeho odvolání z funkce arcibiskupa, nicméně papež žádost neschválil a spor s králem i s jeho vazaly pokračoval. Dlouhý výčet konkrétních sporů či střetnutí nechám na odborné literatuře, nicméně mezi lety 1393-1396 přešel v otevřené nepřátelství, které skončilo Jenštejnovým postoupením pozice arcibiskupa svému synovci Olbramovi ze Škvorce a trvalým odchodem do Říma, kde také zemřel.²³⁴

Pro uměleckohistorické bádání jsou nicméně důležité ještě další aspekty, Jenštejnovy vize, jejichž výjevy si podle pramenů nechal vyzdobit soukromé prostory, či jeho specifická „odpuštěná politika“. Kromě výjimečného námětu vidění z roku 1377, který byl i jím samým vykládán jako předobraz papežského schismatu,²³⁵ se v jeho viděních i textech objevují často motivy ideální krásy Panny Marie i Krista, což není bez zajímavosti ve spojení s v této době se rodící estetikou krásného slohu. Konkrétně pěstování mariánského kultu je navíc pro Jenštejna velmi příznačné, zasadil se o uznání svátku Navštívení Panny Marie, ale také je doložena jeho úcta k roudnické ikoně a v jeho literárních dílech se objevuje vyspělá mariánská symbolika, kterou je možné pojit s prostředím smíchovské kartouzy.²³⁶

Ojedinelá je také zmíněná Jenštejnova pastorační činnost (jejíž nepřekonaný rozbor provedl v roce 2013 Jan Hrdina)²³⁷ pramenící z obliby odpuštěk *ad ymaginem*, které se jinak vyskytovaly spíše výjimečně a častěji u svatolukášských ikon. Od 80. let se navíc objevuje v některých listinách *ad ymaginem* zmínka o podnícení zbožnosti, což se jednoznačně pojí právě s aktivitou Jana z Jenštejna, nicméně by nebylo vhodné takovým dílům automaticky přisuzovat divotvorné působení.²³⁸ Vzhledem k předpokládanému množství odpuštěk udělených přímo k obrazům/sochám pak „nepřekvapí, že se tato inovace – hojné spojení odpuštěk s obrazy – stala jedním z akceleračních vedoucích k prvnímu nám známému sporu o funkci obrazů, k níž došlo na říjnové synodě roku 1389 (...) Arcibiskup sice prosadil svou představu obrazů (...), nicméně si zřejmě uvědomil zvýšené nebezpečí potencionálního modlářství a zneužití kultu k hmotným zájmům. Rok 1389 je totiž posledním, kdy vystavil podobnou listinu.“²³⁹

Důležitou otázkou je vlastní donátorská činnost Jana z Jenštejna. Přímou doloženo je pouze jedno umělecké dílo, a to tzv. Vatikánský kodex Jana z Jenštejna [20], v němž díky výrazně

²³³ ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012, str. 266.

²³⁴ Detailně historické události popsány v ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012, str. 659-663 a v Jenštejnově životopise FRB I, str. 466-467.

²³⁵ ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012, str. 120-121. Text vidění popsán v dopise Urbanovi VI. v letech 1386-88 – citace KRÁSA 1971, str. 232.

²³⁶ HOMOLKA 1977, str. 118-119.

²³⁷ HRDINA 2013.

²³⁸ Ibidem, str. 95-96.

²³⁹ Ibidem, str. 96-97.

mariánské ikonografii můžeme vidět, jakým způsobem se asi jeho teologické koncepty promítly do skutečného uměleckého díla. Spojení je o to bližší, že je v něm zachováno několik přípisů pro malíře, včetně dvou určujících předlohu, což ukazuje velký zájem o výslednou podobu.²⁴⁰ Kromě tohoto rukopisu jsou s arcibiskupem některými badateli pojena i další díla, zejména Madona svatovítská a často i Madona roudnická.²⁴¹ Obecně tento předpoklad není bádáním vylučován, ale postavila se proti němu Milena Bartlová, která ve ztotožnění Jenštejna jako výrazného mecenáše umění vidí násilnou snahu starších badatelů najít jinou osobnost než negativně chápaného Václava IV.²⁴² Obecně je však možno říci, že nemáme žádný důvod pro kategorické odmítnutí arcibiskupovy osobní donátorské činnosti, naopak pro něho spíše mluví výše zmíněné aspekty,²⁴³ ačkoli to nemusí nutně znamenat, že starší bádání jeho význam místy nezveličilo.

²⁴⁰ HOMOLKA 1977, str. 129.

²⁴¹ Oba typy byly velice oblíbeny a vždy chápány jako svým způsobem protiklady, dvě základní církevní témata, proto je hypotetické spojení s jedním donátorem o to zajímavější. Důvody ztotožnění s Madonou roudnickou budou dále rozebrány níže. Důvody spojení s Madonou svatovítskou jsou shrnuty s odkazy na příslušnou literaturu v DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 126.

²⁴² BARTLOVÁ 2015, str. 69-70.

²⁴³ Shrnutí argumentů, proč by mohl být Jan z Jenštejna ztotožněn s donátorem roudnického obrazu v kapitole o formálních a teologických předpokladech vzniku typu.

Předpoklady a východiska typu Regina

Po předchozích analýzách jednotlivých aspektů, které s typem mohou souviset, je na tomto místě vhodné se vrátit zpět k samotnému zobrazení Reginy a pokusit se vyvodit závěry o jeho původu. Formální předpoklady typu jsou hledány především v deskové malbě kolem a po polovině 14. století, v tzv. karlovském okruhu, s přesahy do soudobé knižní malby. Teologickým zázemím a východiskem je míněna současná náboženská situace a symbolická stránka díla, tedy hledání obecnějších spojení mimo formální estetické kategorie. Poslední část kapitoly je věnována hledání důvodu nebývalého rozmnožení typu v rozmezí let 1400–1513, jeho oblibě a možné funkci v liturgii či společnosti obecně. Místy budou argumenty provázány i s typem Beaty, s ohledem na jejich blízký a v literatuře dobře popsany i doložený vztah.²⁴⁴

Formální předobrazy typu

Po typologické stránce se typu nejvíce věnoval Ivo Kořán ve snaze konstruovat vývojovou řadu počínající u importovaných ikon a končící právě u Reginy a Beaty.²⁴⁵ Ačkoli jeho postup byl následným bádáním uznán za problematický, některá zobrazení této řady je možné brát jako předstupně výsledného typu, neboť formální a ikonografický rozbor zůstává jednou ze základních metod zkoumání, jen je nutné opatrně zacházet s jeho výsledky.

Základní okruh, v němž jsou hledány možné předobrazy typu, je bádáním jednotně ztotožňován s českými obrazy madon kolem poloviny 14. století, z nichž nejbližší je paralela s Madonou zbraslavskou [21]. Pro tuto vrstvu mariánských zobrazení je příznačné zobrazení polopostavy matky, často korunované, držící sedící dítě na pravé ruce a hledící na diváka. Madony jsou korunované dvojicí korun, zpod kterých spadá bílá rouška či náznak maforia a bohatě zkadeřeně vlasy. Pro postavu Ježíška této skupiny je příznačný pohled na matku a poloprůhledná košilka či jen draperie, která ale spíše zdůrazňuje jeho nahotu, než že by ji zahalovala. Jako častý atribut se v jeho rukách objevuje ptáček.

Celá tato skupina madon je v uměleckohistorické literatuře silně pojena s estetikou ikon a italskou lekcí české malby, u Madony zbraslavské je ale nejvíce vidět i odlišné usazení, často spojované s inspirací francouzskou malbou.²⁴⁶ Právě motivy, které ji odlišují od madon Veverské nebo Strahovské, se objevují i u typu Reginy, jako sepětí pláště výraznou agrafou na hrudi, upuštění od třásňového lemu pláště či bílá rouška nahrazující maforium. Nejde nicméně o nijak určující motivy, objevují se i na jiných dílech doby, např. na Vyšebrodském oltáři (desky zvěstování Panně Marii a klanění tří králů) nebo Diptychu z Karlsruhe, a jde tedy o obecný motiv, na který mohl malíř Roudnické madony navázat.

Celý tento okruh polofigur madon s Ježíškem je spojen s nejvyššími kruhy pražského dvora, se samotným panovníkem či s blízkým okolím arcibiskupů. Ke stejnému prostředí se váže také o přibližně dvě dekády mladší deska, Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi.²⁴⁷ Zde je v horní etáži [22] zobrazena trůnící Panna Marie, prostovlasá s jednou korunou a modrým pláštěm s agrafou, jak hledí na dítě na svém pravém boku. Dítě matce pohled opětuje, je explicitně nahé a klade si

²⁴⁴ BARTLOVÁ 1994, str. 75-75.

²⁴⁵ Zejména KOŘÁN 1981; KOŘÁN 1989.

²⁴⁶ PEŠINA 1977, str. 135-136, 142-143.

²⁴⁷ Za nejvýstižnější vysvětlení mezery v produkci mariánských deskových obrazů v 60. letech považuji naplnění poptávky po monumentálních deskových obrazech a přesun zájmu spíše k privátní produkci a knižní malbě, jak popisuje např. BARTLOVÁ 1994, str. 58. Tato vrstva umělecké produkce bude zmíněna níže.

ručku k ústům. Formální podobnost této desky s Madonou roudnickou je jasně patrná a domnívám se, že mohla být jedním z inspiračních zdrojů. To by mohl podpořit i její výrazně reprezentativní charakter a rozměry (a tedy předpoklad, že nešlo o čistě soukromou záležitost a přinejmenším místním elitám byla známa), stejně jako důvodně předpokládané umístění v rezidenci arcibiskupů v Roudnici.²⁴⁸

Kromě těchto paralel v deskovém malířství je nicméně vhodné se obrátit i ke knižní malbě, která byla pro 60. léta 14. století zásadním médiem. Jakousi spojnicí může být zobrazení klanění tří králů z Morganova diptychu, neboť jeho malíř je často pojen právě s dvorskou iluminátorskou dílnou, někdy přímo s rukopisem *Laus Mariae*.²⁴⁹ Tato paralela nicméně spíše dokresluje produkci komparativně přípustných zobrazení této vrstvy a dává představu o deskovém malířství 60. let, jak technika diptychu, tak jeho rozměry jsou však oprávněně přirovnávány spíše k iluminátorské práci.

Asi nejvýraznější oporou při hledání předobrazů Reginy v knižním malířství je zmíněná dvorská iluminátorská dílna a jeden z jejích ústředních rukopisů – *Liber viaticus* Jana ze Středy. Jeho silná mariánská složka nabízí hned několik možností pro komparaci. Několikrát se v rukopisu objevuje typ Panny Marie s modrým pláštěm sepnutým agrafou, s bílou rouškou a korunou na zkadeřených vlasech, několikrát se zde objevuje také motiv nahého dítěte. Bohužel se nesetkáme se zobrazením, kdy by tyto dva náměty byly přímo spojeny, nejbližší je tomu nicméně iluminace na foliu 69v [23], kde je zobrazeno zvěstování trůnící Panně Marii zmíněného typu a v oblacích drží Bůh nahého Ježíška. Mezi další rukopisy vážící se k této dílně, které nabízejí obecnější možnosti komparace mariánských výjevů, můžeme zařadit *Misál* Jana ze Středy, *Orationale* Arnesti či *Evangelia* Jana z Opavy.

Poměrně blízké typu Reginy je zobrazení Panny Marie pokorné v Breviři probošta Vítka (fol. 4v) [24], který zastupuje linii církevní iluminátorské dílny, ovšem o jeho dataci je veden spor.²⁵⁰ Na zmíněné iluminaci je sice Ježíšek oděn do bílé košilky, ale s matkou na sebe hledí a jejich postoje ukazují podobnou intimitu, jaká bude následně typická pro Roudnickou madonu.

Po alespoň stručném představení některých typologicky blízkých zobrazení madon je možné se podívat na možné souvislosti tří obrazů pocházejících z Roudnice, na což upozornil Ivo Kořán.²⁵¹ Ačkoli by bylo velmi lákavé pevně spojit tato zobrazení do užšího vztahu, nejsem přesvědčena, že je to z typologického hlediska možné. Pokud srovnáme Roudnickou madonu s Madonou březnickou, můžeme konstatovat shodné základní hmotové rozložení, Panna Maria se lehce sklání k pololežícímu dítěti, které drží oběma rukama níže u svého levého boku, dítě na ni hledí, nožky podepřené její rukou. Tím však přímé typologické a ikonografické srovnání končí – matka na březnickém obraze hledí na diváka místo na dítě, je oděna do kompletního maforia a specifické plachetky a není korunovaná, dítě je oblečené ve zdobeném chitonu, drží svitek a pravicí žehná. Níže bude ještě položena otázka, jestli je možné hledat mezi oběma typy

²⁴⁸ DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017, str. 108.

²⁴⁹ FAJT 2006, str. 98-103. Proti přímému spojení těchto dvou děl se vyslovila HLAVÁČKOVÁ 2012, str. 536. Hana Hlaváčková se také problematice iluminátorských dílen Karlovy doby věnovala nejvíce a navrhla okruh rukopisů Jana ze Středy spojit pod označením dvorské dílny, což lépe vystihuje objednatelskou základnu. Pro základní přehled viz: HLAVÁČKOVÁ 2012, str. 534-543.

²⁵⁰ Zejména je otázka, jestli je možné iluminace spojit již s tvorbou 40. let 14. století s předpokládaným ranným mistrem Theodorikem nebo jestli pocházejí spíše ze 60. let. Shrnutí problematiky v katalogovém heslu zpracovaném Hanou Hlaváčkovou In: NIEDZIELENKO / VLAS 2006, str. 121.

²⁵¹ KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 231-234.

jinou souvislost, s přihlédnutím k doložené účtě k roudnické ikoně, ale v čistě formálním a typologickém rozboru je podobnost těchto dvou obrazů jen velmi vágní.

Pokud jde o druhé roudnické zobrazení – Madonu krakovských augustiniánů –, je třeba být v komparaci ještě opatrnější, a to s ohledem na současnou podobu desky a její doloženou, ovšem jen problematicky vizualizovanou, spodní vrstvu. Nicméně i pokud se pokusíme si na základě IR a RTG snímků udělat představu o spodní vrstvě malby, není shledána bližší podobnost, než že lehce schýlená Panna Marie drží oběma rukama dítě na levém boku a nejspíš si s ním hledí do očí. I základní rozložení postav je v krakovském obraze poněkud odlišné (sedící dítě je usazeno výše a přibližuje k Matce svou tvář), o ikonografických motivech ani nemluvě, proto se domnívám, že tato komparace by byla ještě vzdálenější. Snad jen typika obličejů by mohla být bližší, v těch se ale projevují největší změny oproti RTG snímkům.

O silné tradici polofigurového obrazu Panny Marie v roudnickém klášteře zřejmě nelze pochybovat a Kořánova poznámka o téměř shodném umístění pololežícího Ježíška na ikoně roudnické a Roudnické madoně, které je jinak dosti specifické, také není bezpředmětná.²⁵² Nicméně krakovsko-roudnická madona se zdá z tohoto schématu dosti vybočovat a pokud by měla být konstruována bližší souvislost Roudnické madony z NG se staršími zobrazeními v klášteře, pak jen jako možný odkaz ke ctěné roudnické ikoně, což bude zmíněno níže.

Poslední poznámkou k formálním okolnostem vzniku typu je otázka po vztahu malířského typu Reginy se sochařskými krásnými madonami, na který upozornilo již několik badatelů a který je jasně patrný.²⁵³ V literatuře se proměňuje postoj k této komparaci, střídavě je zdůrazňován primát soch či obrazů, nicméně asi nejpravděpodobnější se jeví výklad Schwarzův, který předpokládá jejich vznik na společných základech pro podobné účely.²⁵⁴

Teologická východiska a okolnosti vzniku typu

Již v úvodních kapitolách jsem se věnovala několika teoriím představeným v literatuře a na tomto místě se jejich poznatky pokusím zasadit do širšího kontextu a výsledné hypotézy. Zřejmě není pochybností, že typ Reginy vznikl v nejvyšších kruzích intelektuální elity, což odůvodňuje předpoklad, že není prostým spojením několika zajímavých starších motivů, ale že jde o komplexní symbolické vyjádření, které má výpovědní hodnotu jako celek. To podporuje i protějškový typ Beaty [25], kdy při srovnání těchto dvou zobrazení se ukážou shodná základní témata, ovšem artikulovaná dvěma odlišnými způsoby.

Jako ústřední motiv bylo rozpoznáno dobově aktuální téma eucharistie a role církve ve společnosti, kdy Regina měla zobrazovat její kněžskou, vládnoucí roli.²⁵⁵ Ikonografické motivy, které se na obraze nacházejí, jsou dobře známé ze starších zobrazení, jak bylo ukázáno v typologickém rozboru, stejně jako patrné odkazy ke starší malířské vrstvě, vše ovšem transformováno do nové stylové podoby a symbolické výpovědi. V rámci hlubšího, než formálního provázání poukazují na odkazy ke karlovské době ve svých textech Jaroslav Pešina a Milena Bartlová,²⁵⁶ každý z jiného hlediska, ovšem domnívám se, že spojení těchto přístupů by bylo po všech stránkách zajímavé. Ačkoli bylo výše nutno odmítnout Pešinou definované

²⁵² KOŘÁN/JAKUBOWSKI 1976, str. 234.

²⁵³ PINDER 1923; KUTAL 1957; SCHWARZ 1994; BARTLOVÁ 1994.

²⁵⁴ SCHWARZ 1994, str. 677-678.

²⁵⁵ BARTLOVÁ 2001, str. 79.

²⁵⁶ Představeno více v rozboru v úvodních kapitolách.

tendenční odkazování ke „slovanskému východu“, zůstává podnětná jeho teze o retrospektivní tendenci v krásném slohu, kterou pro medium sochařství formuluje i Hans Belting.²⁵⁷ V Beltingově podání pak zaznívá důležitý pojem autority, který následně rozpracovává i Bartlová, a který se zdá jako vhodný úběžník Pešinovy retrospektivní tendence, namísto problematických nacionálních konstruktů.

Typ Reginy se tak mohl vztahovat nejen k autoritativnímu působení obrazů (ať už k v té době tradičnímu zobrazení madony v polopostavě z karlovské éry či vzdáleněji k formátu ikon), ale i k jakési sociální či politické stránce, ke stabilitě a výlučnému postavení českých zemí v předešlém období, z něhož Václavova vláda vycházela a dozajista se mu chtěla rovnat. „*Typ [Regina] přímo navazuje na teologii mariánských obrazů Karlovy doby a nelze vyloučit, že byl vnímán jako obraz programově související s Karlem a jeho vládou.*“²⁵⁸

Tato historizující orientace se následně spojuje s aktuálními tématy a potřebami náboženského diskursu, tedy s požadavkem nové vlny zbožnosti na emotivní působení obrazu a se zdůrazněním eucharistického tématu. Právě zvýšené emocionální zaměření madon zajímavě rozebírá Schwarz,²⁵⁹ ačkoli se vyjadřuje konkrétně k mediu sochařství. Upozorňuje, že těsný vztah matky a dítěte působí přirozeně (ve srovnání s ceremoniálností jiných zobrazení), navíc nahota Kristova je obecně chápána jako zdůraznění lidské přirozenosti Spasitele, a že tak postavy promlouvají každodenností, až provokativně blízkou vnímátele a jeho lidské existenci. To diváka podněcuje ke skutečnému vnitřnímu prožívání modlitby, což bylo přesně požadavkem nové zbožnosti. Prezentování nahého dítěte pak mělo navíc již zmíněné konotace k oltářní svátosti, k Tělu Páně, o jehož podstatě a častém přijímání se vedla ke konci 14. století učená diskuse, jež rezonovala intelektuálními vrstvami v Čechách.²⁶⁰

Těmto potřebám pak dobře posloužil i moderní stylový projev, vázaný na Mistra Třeboňského oltáře, jehož jemná idealizující modelace dodávala výjevu také estetickou krásu, jejíž kladné hodnocení ve vztahu k božskému můžeme sledovat například v Jenštejnových spisech či o několik desetiletí později je o jejím oceňování doklad v odpustkové listině Olbrama ze Škvorce.²⁶¹ Stejně tak oproštění výjevu od množství výrazných atributů a odmítnutí reálného prostoru přidává výjevu na síle (nikoli ve smyslu monumentalit, ale ve smyslu intimního působení) a podněcuje diváka k soustředění pouze na ústřední motiv díla, což se pojí s předpokládaným způsobem vnímání obrazu ve smyslu *contemplatio*.²⁶² Vyloučení výjevu z reálného prostoru a času navíc přináší jisté archetypální kvality a nekonkrétnost časového vymezení umožňuje opakovanou aktualizaci námětu.²⁶³

V kontextu těchto úvah je možné se zamyslet i nad výše zmíněnou spojitostí s roudnickou ikonou. Ačkoli mohl typ Reginy odkazovat jen v obecnější rovině na ikony, je možné a dosti pravděpodobné, že jako vzor prezentující ikony byla využita právě deska chovaná v Roudnici, na což by ukazovala nezvyklá, ale poměrně konkrétně převzatá základní kompozice postav. Hledat v obraze konkrétní, ačkoli velmi vzdálený odkaz na roudnickou ikonu by snad bylo

²⁵⁷ BELTING 1996, str. 434-436.

²⁵⁸ BARTLOVÁ 1994, str. 74.

²⁵⁹ SCHWARZ 1994, str. 665.

²⁶⁰ BARTLOVÁ 1994, str. 76.

²⁶¹ HRDINA 2013, str. 93-94.

²⁶² *Contemplatio* jako omezení rozvažování na jeden pojem, jehož opakováním je podněcováno asociativní myšlení a imaginace. – BARTLOVÁ 2012, str. 160-161.

²⁶³ Tímto aspektem středověkého obrazu se zabývala zejména HLAVÁČKOVÁ 1981 a HLAVÁČKOVÁ 1995.

možné, pokud přijmeme za donátora Jana z Jenštejna, jehož vřelý vztah k ikoně v Roudnici je doložen.

Právě role Jana z Jenštejna jako konceptora typu Regina zůstává s otazníkem, jak jsem již zmínila u jeho stručného představení. V podstatě ve všech doložených či důvodně předpokládaných aspektech Roudnické madony a celého typu Regina se jeví Jenštejn jako nejpravděpodobnější konceptor a zatím nebyl nalezen žádný vhodnější kandidát, ani žádný argument jeho podíl vyvracející. Jediný, kdo jeho roli výrazněji odmítá, je Milena Bartlová, která vidí v charakteristice jeho osobnosti a zbožnosti spíše obecné rysy dobové intelektuální elity a zdůrazňuje jen jeho roli pastorační, nikoli donátorskou,²⁶⁴ nicméně tento argument se nezdá zcela přesvědčivý. Nepochybně byla vřelá úcta k Panně Marii, zaujetí pro novou niternou zbožnost i obhajoba silné pozice obrazů v církvi společná pro více osobností této doby, jistě bychom jich dosti v pražském prostředí našli, ovšem na žádnou neukazuje tolik (byť nepřímých) důkazů jako na třetího pražského arcibiskupa.²⁶⁵ Dalším nepřímým důkazem by navíc mohlo být i hypotetické ztotožnění donátora Svatovítské madony s Janem z Jenštejna, neboť blízké koncepční vazby mezi díly by dávaly prostor úvahám, že vznikly skutečně jako zobrazení dvou teologicky významných sdělení jedné společné myšlenky.

Fenomén kopírování a předpoklady rozšíření typu

Zbývá si ještě položit otázku, proč se zrovna toto – či tyto dvě, míníme-li i Beatu – zobrazení dočkaly takové obliby a takového množství replik, což je jev srovnatelný jen s několika skupinami obrazů ve středověké Evropě.²⁶⁶ Starší bádání mělo v této otázce poměrně jasné stanovisko, po vzoru šíření ikon byl předpokládán zázračný, ctěný prototyp, jehož zázračnou moc bylo možné přenášet prostřednictvím kopií. Proti této představě a jejímu využití pro skupinu českých obrazů 15. a 16. století bylo nicméně představeno několik argumentů, z nichž nejzávažnější je nedoložitelná úcta k žádnému z nám známých českých gotických obrazů již ve 14.–15. století.²⁶⁷ Přestože u Madony roudnické nemáme žádný doklad o jejím zázračném působení či o odpustcích k ní udělených, dochovalo se kolem osmnácti obrazů typu Reginy a několik dalších kompozitních spojených s typem Beaty [29].²⁶⁸ Na základě důkladného rozboru je patrné, že minimálně některé obrazy skupiny (dost pravděpodobně většina) neměly za vzor

²⁶⁴ BARTLOVÁ 2015, str. 69-70. – V textu autorka zmiňuje vatikánský kodex ovšem s poznámkou, že vznikl až po odchodu Jana z Jenštejna z Čech.

²⁶⁵ Navíc, možná se dopustím odborně nekorektní psychologizace, ale zdá se vskutku nepravděpodobné, že by osobnost z nejvyšších vrstev, u níž máme doloženo časté udělování odpustků přímo k jednotlivým dílům, hojnou literární činnost opěvující krásu Panny Marie, objednání výmalby vlastních vizí pro soukromé prostory, příklon k novému typu zbožnosti zaměřenému na osobní prožitek víry a v neposlední řadě obhajobu obrazů na synodě z roku 1389 jako prostředníků Boží milosti, neobjednala žádné jiné dílo než vatikánský kodex.

²⁶⁶ Mezi nejbližší paralely je zpravidla řazena skupina tzv. krakovských hodegetrií či okruh Madony z Cambrai, obě budou krátce zmíněny níže.

²⁶⁷ BARTLOVÁ 1994; HRDINA 2013.

²⁶⁸ Počet obrazů typu Regina je v bádání nejednotný, neboť některé pozdější repliky nabírají odlišné atributy či postoje a je problematické určit, kdy ještě můžeme mluvit o typu Regina. Madony: svatotrojická, vratislavská, minoritů z Českého Krumlova, joštova špitálu, schimetzkova, třeboňská, svatoštěpánská, lannova, z De Backerovy sbírky, mladší madona vyšebrodská (dnes na Hluboké), z anglických královských sbírek, z Benediktbeuren. Typ s odhalenou pravicí reprezentují Madony: vyšebrodská, bruselská, vídeňská, jindřichohradecká. Typ navazující přímo na Madonu roudnickou s kruhovitou sponou představují Madony: z Melku, roudnická zvaná BD, dominikánská z Českých Budějovic. O vyložené kompozitním typu můžeme mluvit u Madon svojšínské a svatotomské.

přímo roudnickou desku a skupina Regin tak neměla přímé centrum, jaké by se u kopií významného díla předpokládalo.

Otázku, jak se typ rozšířil do jižních Čech, kde je dochována většina desek, naposledy přesvědčivě zodpověděl Jan Klípa v příspěvku věnovaném Madoně z De Bakkerovy sbírky,²⁶⁹ v návaznosti na některé poznatky o donátorech madon Vratislavské a Vyšebrodské.²⁷⁰ Prototyp Reginy je ztotožňován s Roudnickou madonou od Mistra Třeboňského oltáře a její vznik je tedy situován do jeho pražské dílny. Z tohoto prostředí měl vyjít již Pavlem Kropáčkem konstruovaný anonymní Mistr Vyšebrodské madony, který vytvořil tři nejstarší kopie typu Regina (madony Svatotrojickou, Vyšebrodskou a Vratislavskou), které bylo díky nedávným technologickým průzkumům možno spojit do jedné dílny.²⁷¹ Díky rozpoznání donátorů posledních dvou jmenovaných desek se navíc ustálilo pevné datování skupiny do druhého desetiletí 15. století.²⁷² Ze stejného prostředí jako typ Reginy se navíc do dílny mohla dostat i tradice malovaných rámců obrazů, s níž se v Čechách poprvé setkáváme v prostředí pražské katedrály v dílně Mistra Třeboňského oltáře.²⁷³

Pro pražské prostředí je navíc předpokládán vznik madon Svatotrojické [26] a Vyšebrodské [27], které se následně kvůli exilu pražských kanovníků nejspíše dostaly do Českého Krumlova a v Jižních Čechách se staly prototypy třetí generace Regin.²⁷⁴ To můžeme mimo jiné doložit užitím výjimečného motivu odhalené pravice matky na vyšebrodské desce, který se objevuje jen ve třech dalších případech. Naopak Madonu roudnickou můžeme jako přímý prototyp doložit pouze u tří příkladů kde je zobrazena zvláštní kruhovitá spona na hrudi Panny Marie, jež zároveň svědčí o uložení relikvie v roudnickém obraze již v 15. století [28].

Pro otázku proč se typ Reginy dočkal takové obliby je nicméně zajímavé terminologické rozlišení devoční kopie a typové repliky, jež se v příspěvku objevuje, a upozornění právě na onu nezázračnost replikovaných vzorů.²⁷⁵ Na faktický důvod množení tohoto typu přednesl Klípa přesvědčivou hypotézu o návaznosti jihočeských Regin na madony Svatotrojickou a Vyšebrodskou, a považuje je za „reprodukce populárních zobrazení, jejichž obliba je pravděpodobně primárně dána jejich starobylostí, sahající do doby před husitskými nepokoji.“²⁷⁶ V kontextu tří starších Regin jen stručně upozorňuje, že ani ony nemají doložený zázračný prototyp a tedy ani je nejspíše nelze považovat za devoční kopie.

S tezí o multiplikování obrazů bez zázračného prototypu před výše zmíněným badatelem přišla ještě Milena Bartlová.²⁷⁷ Ta na základě aktuální, nicméně velmi obecné ikonografie středního obrazu, malovaných rámových figur světců a malovaných zadních stran, někdy i s konsekračním křížem, předpokládá využití obrazů jako provizorních oltářů v místech s poničeným mobiliářem.²⁷⁸ Návaznost jihočeského prostředí (které zůstalo i po dobu husitských bouří katolické a věrné Římu) na předhusitskou éru považuje za intenční a jako

²⁶⁹ KLÍPA 2016.

²⁷⁰ KLÍPA 2008, str. 807-814. – Datování Madony vyšebrodské 1415-1420 a vratislavské 1417-1418.

²⁷¹ Poznatky shrnuje KLÍPA / POKORNÝ 2012, str. 23.

²⁷² KLÍPA 2016, str. 95.

²⁷³ Fenoménu malovaných rámců se nejdůkladněji zabývá ŠTEFANOVÁ 1985.

²⁷⁴ KLÍPA 2016, str. 95-96.

²⁷⁵ Ibidem, str. 96-97.

²⁷⁶ KLÍPA 2016, str. 97.

²⁷⁷ BARTLOVÁ 2001.

²⁷⁸ Ibidem, str. 75-76.

paralelu uvádí krakovské prostředí s předpokládanou záměrnou propagací biskupství prostřednictvím obrazových replik.²⁷⁹

Teze o svém způsobem komprimovaném oltáři v časech krize jistě není bez zajímavosti, například u Madony vyšebrodské jsou doloženy otvory ve spodním kraji desky, naznačující umístění, snad na oltář, stejně jako konsekrační kříž na její zadní straně.²⁸⁰ Na druhou stranu je ale nutno se ptát, zda je možné tuto hypotézu o nutnosti rychlého nahrazení poničeného mobiliáře předpokládat právě v Jižních Čechách, kde ve srovnání s okolní situací nebyla destrukce tak rozsáhlá. Zároveň při pohledu na repliky Beaty je pozoruhodná téměř úplná absence malovaných rámců, což při předpokladu jeho lokalizační funkce pro zmíněné provizorní oltáře není reflektováno.

Pro lepší vhled do dané situace se zdá vhodné připojit stručné zmínky o některých dalších středoevropských skupinách obrazů, které přímo navazují na určitý místní vzor. Nejblíží již zmíněnou paralelou se zdá okruh tzv. krakovských hodegetrií, jimž se recentně dostalo zhodnocení v obsáhlé monografii.²⁸¹ U této skupiny, dříve nazývané piekarskou, je navrhována poměrně těsná vazba na Čechy, a to předpoklad českého či v Čechách školeného malíře prototypu celé skupiny.²⁸² Pro potřeby této práce je nicméně důležitější zmíněná propagace typu biskupstvím na území diecéze a nedoložená zázračná moc krakovských obrazů.

Druhou skupinou, zajímavou pro představu o funkcích kopií (v tomto případě svatolukášské desky), je okruh Madony z Cambrai.²⁸³ Tento obraz, vzniklý v sienském okruhu Ambrogia Lorenzettiho a zřejmě odkazující k byzantské ikoně, přivezl do Cambrai kanovník de Bruille a zpropagoval ho jako vlastnoruční dílo sv. Lukáše. Díky svému „svatolukášskému“ původu pak malba nahradila starší kultovní obraz v místním chrámu, což bylo doprovázeno propagandistickou kampaní, mimo jiné kolujícími kopiemi, jež měly rozšiřovat povědomí o kultu a tím uznávat statut originálu. Tuto praxi máme naštěstí doloženou díky zakázce na 3 obrazy „ad similitudinem“ svatolukášské ikony, jež Petrus Christus s dílnou dostal roku 1454, a jež ukazovala rozdíl vůči dnešní představě fotograficky přesné kopie, neboť desky byly plně malbami své doby, ačkoli přísně dodržovaly typ originálu. Následujícího roku měla místní kapitula 12 takovýchto obrazů, z nichž jeden dochovaný nese nápis s modlitbou, jež má dokládat příslušnost desky k originálu.²⁸⁴

Oba tyto příklady, jak skupina krakovská, tak skupina z Cambrai, ukazují intenzívní snahu o rozšíření povědomí o originálu, ale otázka zní, jestli můžeme tyto snahy skutečně spojovat i s českým prostředím, kde mladší Reginy nemultiplikují jednu významnou desku, ale minimálně 3 různé vzory (madony Roudnickou, Svatotrojickou a Vyšebrodskou). Nejpravděpodobnější tedy zůstává teze přednesená Janem Klípou,²⁸⁵ tedy že šlo o typové repliky vázané na oblíbené zobrazení, jehož autorita byla zvýšena předhusitským původem, což koresponduje i s již

²⁷⁹ GADOMSKI 2014, str. 46.

²⁸⁰ KLÍPA 2008, str. 789.

²⁸¹ SCHUSTER-GAWŁOWSKA / LEMPART-GERATOWSKA 2015.

²⁸² Ibidem, str. 25. – V publikaci je také obsáhlé řešení složité a nejasný vztah k Bohorodičce Čestochovské, tato problematika ovšem přesahuje vymezení předkládané práce.

²⁸³ BELTING 1996, str. 438-440.

²⁸⁴ BELTING 1996, str. 438-440. Ve Střední Evropě jsou doložena dvě díla navazující na Madonu z Cambrai, a to Trenčinský triptych a Madona z Košíř. K tomu viz *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismundus von Luxemburg 1387-1437. Mohuč 2006*, str. 624-626; Šárka RADOSTOVÁ: *Madona z Košíř – neznámá kulturní památka České republiky (disertační práce FF UK). Praha 2013*.

²⁸⁵ KLÍPA 2016, str. 96-97.

zmíněnou vysokou váhou autority v tehdejší společnosti.²⁸⁶ Podnětná může být pro danou skupinu i zmínka o častém výskytu hymnu *Regina coeli laetare* na rámech či pozadí obrazů (obdobně i u krakovské skupiny), který je spojován s možnou apotropaickou funkcí obrazů.²⁸⁷ Jakým způsobem mohl být tento hymnus vázán na typ Reginy a jak se případně váže na další dobová zobrazení by bylo vhodné dále prozkoumat.

²⁸⁶ BARTLOVÁ 1994, str. 93-94.

²⁸⁷ Detailněji koncept rozebrala včetně odkazů na literaturu BARTLOVÁ 1999.

Závěr

Mariánské zobrazení typu Regina, které vzniklo v poslední třetině 14. století a dochovalo se v množství replik ze století 15. i 16., vždy poutalo badatele zabývající se gotickým malířstvím. V literatuře se tak zrodilo několik teorií, jak tento typ mohl vzniknout a proč a jak se natolik rozšířil, zejména v Jižních Čechách, a naopak proč se téměř vůbec neobjevuje mimo hranice českého království. Ve starším českém bádání je předpokládáno zázračné působení prototypu Reginy, které podněcovalo k vytváření devočních kopií ve snaze přenést na ně část zázračné moci. Zároveň byl typ zařazován do nacionálně podmíněných genetických posloupností, jež měly vypovídat jak o původu českého umění ve východních importech, tak také o silném českém etniku s vlastním osobitým výtvarným cítěním, jehož jedním z vrcholů je právě Regina.

V 90. letech bylo zahraničním bádáním upozorněno na některé aspekty středověkého umění, jež umožnily nový pohled na chápání skupiny Regin i na nejstarší doloženou desku tohoto typu, Roudnickou madonou. Díky zasazení do kontextu východní i západní malby a spojení se sochařským médiem byla naznačena nová témata, zejména zkoumání obecných kontextů historických, sociálních a teologických, což ve svých textech rozpracovala zejména Milena Bartlová, jež se tématu z recentních badatelů věnovala nejvíce. Jedním z jejich hlavních přínosů bylo upozornění na nedoloženou úctu k prototypu Reginy, což dalo podnět k přehodnocení celého pohledu na skupinu desek, jejich funkce a mechanismus jejich kopírování. Obdobných výsledků bylo dosaženo i na poli terminologie, v níž byl jako nejproblematictější shledán pojem „milostné madony“, a statě Mileny Bartlové se tak staly nezbytným základem nového bádání.

Ústředním obrazem pro hledání původu zobrazení je Madona roudnická, která vznikla v dílně Mistra Třeboňského oltáře nejspíše mezi lety 1380–1390 a velmi pravděpodobně byla od počátku objednána pro Roudnici nad Labem, kde mohla najít místo buď v klášteře augustiniánů kanovníků či v místní arcibiskupské rezidenci. Roudnický klášter byl v této době centrem vzdělanosti a našly v něm odezvu tendence nové zbožnosti mířící na emocionální prožívání víry jednotlivce, které jsou dávány do spojitosti i s formální podobou Roudnické madony, poplatnou rodícímu se krásnému slohu. Zároveň jsou v tomto klášteře doložena dvě starší mariánská zobrazení, Madona krakovských augustiniánů a nedochovaná roudnická ikona.

Madona krakovských augustiniánů, původně chovaná v roudnickém klášteře a přenesena do Malopolska během husitských válek, skrývá pod dnešní podobou původní malbu, některými badateli kladenou již po polovině 14. století, jež je kombinací různých, zejména východních typů. Nejstarší mariánské zobrazení v Roudnici, svatolukášská ikona Matky Boží s dítětem, se do dnešních dob nedochovala, ale rokem 1396 je datována Madona březnická, jež je nápisem sama určena jako kopie („ad similitudinem“) původní desky. Z typologického rozboru je možné soudit, že v klášteře byla skutečně již ve 14. století východní ikona (což dokládá odpustková listina z roku 1358), patrně kyperského původu, zobrazující typ tzv. Kykkiotissy.

Po typologické stránce lze krásnoslohou madonu z Roudnice nejlépe spojit s vrstvou mariánských obrazů karlovské doby, zejména s Madonou zbraslavskou a následně s trůnící madonou na Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi. Podobná schémata je možné nalézt i v rukopisech tohoto období. V teologické rovině je pravděpodobný předpoklad, že typ Reginy vznikl intenčně jako vyjádření současných nábožensky závažných aspektů, z nichž je

nejvýraznější motiv eucharistické služby. Zároveň součástí symboliky zřejmě bylo i záměrné odkázání k historii, zejména ke karlovské době jako vzoru autority a stability. Takto komplexní symbolika vyžaduje hledat konceptora v nejvyšších intelektuálních kruzích pražského prostředí, jež je na základě mnoha nepřímých důkazů hypoteticky ztotožňován s Janem z Jenštejna.

Rozšíření typu proběhlo nejspíše v několika rovinách, první tři repliky, jež je možné dílensky spojit, vznikly pravděpodobně v pražské dílně Mistra Vyšebrodské madony, jež vyšla z dílny Třeboňského mistra, odkud také mohla převzít jak typ Reginy, tak fenomén malovaných rámců. Při exilu pražských kanovníků za husitských válek byly dvě z těchto madon odneseny do Jižních Čech, kde se následně staly vzory pro třetí generaci Regin, což je vysvětlováno mimo jiné jejich starobylým předhusitským původem.

Seznam použité literatury a pramenů

BALCÁREK 2009 — Petr BALCÁREK: České země a Byzanc. Problematika byzantského uměleckohistorického vlivu. Olomouc 2009.

BARTLOVÁ 1994 — Milena BARTLOVÁ: Vztah českých milostných madon k ikonám (nepublikovaná kandidátská práce ÚDU AV ČR). Praha 1994.

BARTLOVÁ 1996 — Milena BARTLOVÁ: Černá madona březnická. In: Dějiny a Současnost 18/1996.

BARTLOVÁ 1999 — Milena BARTLOVÁ: České gotické obrazy jako ochranný prostředek proti moru aneb uměním za čistotu ovzduší? In: Marginalia historica 3/1999.

BARTLOVÁ 2000 — Milena BARTLOVÁ: Madona vyšebrodská. In: Kateřina CHARVÁTOVÁ (ed.): 900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28.-29. 9. 1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000.

BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001.

BARTLOVÁ 2005 — Milena BARTLOVÁ: The Magical Image. Astrological, Alchemical and Magical symbolism at the Court of Wenceslaus IV. In: Blanka SZEGHYOVÁ (ed.): The role of Magic in the past. Bratislava 2005.

BARTLOVÁ 2007 — Milena BARTLOVÁ: Tři texty Madony březnické. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007.

BARTLOVÁ 2009 — Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění. Praha 2009.

BARTLOVÁ 2010 — Milena BARTLOVÁ: Icon-like Images in Bohemian Art. In: Ikonotheke 22, 2010.

BARTLOVÁ 2012 — Milena BARTLOVÁ: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012.

BARTLOVÁ 2015 — Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380-1490. Praha 2015.

BARTLOVÁ 2018 — Milena BARTLOVÁ: České gotické obrazy podobné ikonám. In: Milena BARTLOVÁ: Retrospektiva. Vybrané studie k dějinám umění 12.–16. a 20. století. Praha 2018.

BELTING 1990 — Hans BELTING: Bild und Kult. Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

BELTING 1996 — Hans BELTING: Likeness and Presence. A history of the Image before the Era of Art. Chicago 1996.

BORN / JANATKOVÁ / LABUDA 2004 — Robert BORN / Alena JANATKOVÁ / Adam S. LABUDA: Die Kunsthistoriographien in Mitteleuropa und der Nationale Diskurs. Berlin 2004.

CAMILLE 2004 — Michael CAMILLE: Simulacrum. In: Robert S. NELSON / Richard SHIFF (eds.): Kritické pojmy dejín umenia. Bratislava 2004.

- DÁŇOVÁ / CHLUMSKÁ 2017 — Helena DÁŇOVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ: Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14. – 16. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 2017.
- DČVU I/1-2 — Dějiny českého výtvarného umění I/1-2. Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (eds.). Praha 1984.
- DOBROWOLSKI 1936 — Tadeusz DOBROWOLSKI: Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do początku XV wieku. In: Mieczysław GĘBAROWICZ: Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, sv. III. Kraków 1936.
- DOBROWOLSKI 1950 — Tadeusz DOBROWOLSKI: Sztuka Krakowa. Kraków 1950.
- DVOŘÁKOVÁ 2011 — Valerie DVOŘÁKOVÁ: Středověký obraz jako objekt (bakalářská práce FF UK). Praha 2011.
- EMLER 1894 — Josef EMLER: Diplomatař kláštera blahoslavené Panny Marie řeholních kanovníků řádu sv. Augustina v Roudnici. In: Věstník Královské České Společnosti Náuk XVII, Praha 1894.
- FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.
- FAJT 2006 — Jiří FAJT: Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437. Praha 2006.
- FRB I — Životy svatých a některých jiných osob nábožných (=Fontes rerum Bohemicarum, Tom I). Praha 1873.
- GADOMSKI 1975 — Jerzy GADOMSKI: Wstęp do badań nad malopolskim malarstwem tablicowym XV wieku. In: Folia Historiae Artium XI. Kraków 1975.
- GADOMSKI 1981 — Jerzy GADOMSKI: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470. Warszawa 1981.
- GADOMSKI 1986 — Jerzy GADOMSKI: Imagines beatae Mariae virginis gratiose. Małopolski typ hodegetrii z XV wieku. In: Folia historiae artium 22, 1986.
- GADOMSKI 2014 — Jerzy GADOMSKI: Prolegomena do badań nad obrazami hodegetrii typu krakowskiego. Kraków 2014.
- GUARDINI 2009 — Romano GUARDINI: O podstatě uměleckého díla. Praha 2009.
- HAMSÍK / FRÖMLOVÁ 1965 — Mojmír HAMSÍK / Věra FRÖMLOVÁ: Mistr Třeboňského oltáře. Restaurace a malířská technika. In: Umění XIII, 1965.
- HAMSÍKOVÁ 2/1992 — Radana HAMSÍKOVÁ: Nové poznatky o malířské technice madony z Roudnice. In: Bulletin Národní galerie v Praze, 2/1992.
- HAVLÍKOVÁ 2011 — Lubomíra HAVLÍKOVÁ: Cesty ikon. Madona Svatotomská a Jan Jindřich, Karel IV., Štěpán Dušan a Ioannes V. Palaiologos. In: Martin ČIHALÍK / Pavel SUCHÁNEK (eds.): Stříbrný oltář v bazilice Nanebevzetí Panny Marie na Starém Brně. Brno 2011.
- HLAVÁČEK 2003 — Ivan HLAVÁČEK: Dvorské a zemské elity v Čechách v době Václava IV. In: Jan WRONISZEWSKI (ed.): Genealogia. Stan i perspektywy badań nad społeczeństwem Polski średniowiecznej na tle porównawczym. Toruń 2003.

- HLAVÁČKOVÁ 1981 — Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Časovost obrazu jako míra jeho kultovosti. In: Umění XXIX, 1981.
- HLAVÁČKOVÁ 1993a — Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako posvátný objekt. In: O posvátnu. Praha 1993.
- HLAVÁČKOVÁ 1993b — Hana J. HLAVÁČKOVÁ: The medieval picture as an object. In: Technologia artis 3, 1993.
- HLAVÁČKOVÁ 1995 — Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Zobrazení posvátného. In: Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy 16. dubna 1994. Praha 1995.
- HLAVÁČKOVÁ 2012 — Hana J. HLAVÁČKOVÁ: Knižní umění na lucemburksém dvoře. In: ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012: Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy. Praha 2012.
- HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ 1986 — Hana J. HLAVÁČKOVÁ / Hana SEIFERTOVÁ: Mostecká Madona. Imitatio a symbol. In: Umění XXXIV, 1986.
- HLEDÍKOVÁ 2008 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic. Arcibiskup, zakladatel, rádce. Praha 2008.
- HOMOLKA 1962 — Jaromír HOMOLKA: Madona ze Svojšína. In: Umění X, 1962.
- HOMOLKA 1977 — Jaromír HOMOLKA: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění. Poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách. In: Jiří RAK / Jiří ŽALMAN: Jenštejn 1977. Sborník. Brandýs nad Labem-Stará Boleslav 1977.
- HORNÍČKOVÁ / ŠRONĚK 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace 1380–1620. Praha 2010.
- HRDINA 2013 — Jan HRDINA: Indulgence ad ymagines aneb „odpuštěkové obrazy a sochy“ v předhusitských Čechách. K funkci obrazu před husitstvím. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (eds.): In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy. Praha 2013.
- CHYTIL 1925 — Karel CHYTIL: Madona svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě 15.století. In: Památky archeologické XXXIV, 1925.
- JAKUBOWSKI 2001 — Zbigniew JAKUBOWSKI: Czeskie i morawskie fundacje kanonickie 14. - 15. wieku. Częstochowa 2001.
- JEŽEK 1900 — Jan JEŽEK: Jan z Jenštejna. Třetí arcibiskup Pražský. Praha 1900.
- KADLEC 1990 — Jaroslav KADLEC: Katoličtí exulanti čeští doby husitské. Praha 1990.
- KLÍPA 2006a — Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (doktorská disertační práce, Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze). Praha 2006.
- KLÍPA 2006b — Jan KLÍPA: Madona vyšebrodská; P. Maria s dítětem; Madona z Českého Krumlova. In: Andrzej NIEDZIELENKO / Vít VLAS: Slezsko. Perla v České koruně. Praha 2006, str. 125-129.

- KLÍPA 2008 — Jan KLÍPA: Madona vyšebrodská a Madona vratislavská. Příspěvek k poznání vzájemných vztahů a historického kontextu. In: Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ (eds.): Slezsko. Země Koruny české. Praha 2008.
- KLÍPA 2016 — Jan KLÍPA: Madona z De Backerovy sbírky. K interpretaci mariánských obrazů vyšebrodského typu. In: Ikonografie. Témata, motivy, interpretace. Kniha k počtě Jana Royta. Praha 2016.
- KLÍPA 2019 — Jan KLÍPA: Dvorské umění a panovnická reprezentace Václava IV. a Zikmunda Lucemburského. In: Kateřina KUBÍNOVÁ / Klára BENEŠOVSKÁ (eds.): Imago, imagines II. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století. Praha 2019.
- KLÍPA / POKORNÝ 2012 — Jan KLÍPA / Adam POKORNÝ: Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400-1430. Praha 2012.
- KONDAKOV 1914 — Nikodim Pavlovič KONDAKOV: Ikonografia Bogomatěri. S. Petersburg 1914.
- KOPECKÝ 1999 — Milan KOPECKÝ: Jan Milič z Kroměříže a Jan z Jenštejna. Žďár nad Sázavou 1999.
- KOŘÁN 1979 — Ivo KOŘÁN.: K českému vývoji typu madony doudlebské. In: Umění XXVII, 1979.
- KOŘÁN 1981 — Ivo KOŘÁN: K vývoji tzv. svatovítského typu madony. In: Umění XXIX, 1981.
- KOŘÁN 1984 — Ivo KOŘÁN: Návrat Aracoelské madony. In: Výtvarná kultura III, 1984.
- KOŘÁN 1989 — Ivo KOŘÁN: Život našich gotických madon. In: Umění XXXVII, 1989.
- KOŘÁN 1991 — Ivo KOŘÁN: Gotické veraikony a svatolukášské obrazy v pražské katedrále. In: Umění XXXIX, 1991.
- KOŘÁN 1992a — Ivo KOŘÁN: Kult mariánských obrazů v předhusitských Čechách a v době Balbínově. In: Zuzana POKORNÁ / Martin SVATOŠ (eds): Bohuslav Balbín a kultura jeho doby v Čechách. Praha 1992.
- KOŘÁN 1992b — Ivo KOŘÁN: Nobilitace a rustikalizace našich gotických madon. In: Český lid. Časopis pro etnologická studia 79, č. 4, 1992.
- KOŘÁN 1994 — Ivo KOŘÁN – Podíl arcibiskupů na zlatém století české gotiky. In: Zdeňka HLEDÍKOVÁ / Jaroslav V. POLC (eds.): Pražské arcibiskupství 1344-1994. Sborník statí o jeho působení a významu v české zemi. Praha 1994.
- KOŘÁN 1995 — Ivo KOŘÁN: Etika miraculosity. In: Umění XLIII, č. 6, 1995.
- KOŘÁN 2002 — Ivo KOŘÁN 2002: Biskup Jan z Dražic a bohemisace církve v Čechách. In: Biuletyn. Czestochowa 2002.
- KOŘÁN / JAKUBOWSKI 1975 — Ivo KOŘÁN / Zbigniew JAKUBOWSKI: Laskawa madona krakowskich kanonikow regularnych rodem z Czeskiej Roudnicy. In: Biuletyn historii sztuki 37, 1975.

- KOŘÁN / JAKUBOWSKI 1976 — Ivo KOŘÁN / Zbigniew JAKUBOWSKI: Byzantské vlivy na počátku malby gotické a roudnická madona v Krakově. In: Umění XXIV, 1976.
- KRÁSA 1971 — Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1971.
- KRÁSA 1990 — Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.-16. století. Praha 1990.
- KROPÁČEK 1946 — Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské. Česká desková malba prvé poloviny XV. století. Praha 1946.
- KUTAL 1957 — Albert KUTAL: O mistru Krumlovské madony. In: Umění V, 1957.
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350-1450. Praha 1962.
- KUTHAN / ROYT 2018 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Karel IV. Císař a český král. Vizionář a zakladatel. Praha 2016.
- ŁATAK 2011 — Kazimierz ŁATAK: Z dziejów obrazu Madonny Roudnickiej w krakowskim kościele pw. Bożego Ciała. In: Anna Sylwia CZYZ / Janusz NOWIŃSKI / Marta WIRASZKA: Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej. Warszawa 2011.
- MANIURA 2004 — Robert MANIURA: Pilgrimage to Images in the 15th Century. The Orgins of the Cult of Our Lady of Częstochowa. Woodbridge 2004.
- MATĚJČEK 1950 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450. Praha 1950.
- MATĚJČEK / MYSLIVEC 1934-1935 — Antonín MATĚJČEK / Josef MYSLIVEC: České madony gotické byzantských typů. In: Památky archeologické, n.ř. 2, 4-5, 1934-1935.
- MATĚJKA / DVOŘÁK / HLÁVKA 1907 — Bohumil MATĚJKA / Max DVOŘÁK / Josef HLÁVKA: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Roudnickém. Praha 1907.
- MYSLIVEC 1970 — Josef MYSLIVEC: Česká gotika a Byzanc. In: Umění XVIII, 1970.
- NIEDZIELENKO / VLNAS 2006 — Andrzej NIEDZIELENKO / Vít VLNAS: Slezsko. Perla v České koruně. Praha 2006.
- NOVÁKOVÁ 2013 — Adéla NOVÁKOVÁ: Roudničtí augustiniáni. Knihovna a dílo (diplomová práce FF UK). Praha 2013.
- PENTCHEVA 2000 — Bissera V. PENTCHEVA: Rhetorical images of the Virgin. The icon of the "usual miracle" at the Blachernai. In: Anthropology and aesthetics 38, 2000.
- PENTCHEVA 2006 — Bissera V. PENTCHEVA: The Performative Icon. In: The Art Bulletin 88, č. 4, 2006.
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550. Praha 1950.
- PEŠINA 1960 — Jaroslav PEŠINA: Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. In: Umění VIII, 1960.
- PEŠINA 1964 — Jaroslav PEŠINA: K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. In: Umění XII, Praha 1964.
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické 1350-1420. Praha 1970.

- PEŠINA 1976 — Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1976.
- PEŠINA 1977 — Jaroslav PEŠINA: Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In: Umění XXV, 1977.
- PEŠINA 1981 — Jaroslav PEŠINA: Bohemica pravá a nepravá. Na okraj studie M. Frinty o českém deskovém malířství. In: Umění XXXIX, 1981.
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Prolegomena k reedici korpusu české deskové malby gotické 1340-1415. In: Umění XXXII, 1984.
- PINDER 1923 — Wilhelm PINDER: Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400. In: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. 44, Berlin 1923.
- PODLAHA 1904 — Antonín PODLAHA: Obrazy mariánské v Čechách ze století XIV. – XVI. Praha 1904.
- ROBERT / ŠMAHEL / BOBKOVÁ 2012 — Antonín ROBERT / František ŠMAHEL / Lenka BOBKOVÁ: Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy. Praha 2012.
- ROYT 1999 — Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století. Praha 1999.
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Nástin vývoje zobrazení madony v českém malířství 14. a první poloviny 15. století. In: Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, Tom. 1. Krakow 2007.
- ROYT 2009 — Jan ROYT: Mater domus cisterciáckých klášterů v Čechách, jejich „první“ i „druhý“ život. In: Radka LOMNIČKOVÁ: Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Praha 2009.
- ROYT / POKORNÝ 2013 — Jan ROYT / Adam POKORNÝ: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013.
- RUSSAKOFF 2012 — Anna D. RUSSAKOFF: The Virgin Hodegetria. An Iconic formula for Miracle Illustrations in the West? In: Elise LOUVIOT: La Formule au moyen Âge. Paris 2012.
- SCHUSTER-GAWŁOWSKA / LEMPART-GERATOWSKA 2015 — Małgorzata SCHUSTER-GAWŁOWSKA / Marta LEMPART-GERATOWSKA (eds.): Hodegetrie Karkowskie 1400-1450. Kraków 2015.
- SCHWARZ 1994 — Michael Viktor SCHWARZ: Die Schöne Madonna als Komplexe Bildform. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Vol. 46-47, Issue 2, 1994. Původně předneseno na 28. kongresu CIHA v Berlíně roku 1992.
- SCHWARZ 2006 — Michael Viktor SCHWARZ: Übermalungen und Remakes. Stil als Medium. In: Bruno KLEIN / Bruno BOERNER: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Berlin 2006.
- ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1977 — Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT: Polemika k článku I. Kořána a Z. Jakubowského Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a roudnická madona v Krakově. In: Umění XXV, 1977.
- SOUKUP 2011 — Pavel SOUKUP: Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra. Praha 2011.
- SPĚVÁČEK 1980 — Jiří SPĚVÁČEK: Karel IV. Život a dílo (1316-1378). Praha 1980.
- SPĚVÁČEK 1986 — Jiří SPĚVÁČEK: Václav IV. (1361-1419). K předpokladům husitské revoluce. Praha 1986.

SPUNAR 2004 — Pavel SPUNAR: Česká devotio moderna – fikce a skutečnost. In: Listy filologické 127, č. 3-4, Praha 2004.

STANGE 1936 — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik II. Berlin 1936.

STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978.

STUDNIČKOVÁ 2007 — Milada STUDNIČKOVÁ: Fibula carnis vel monile desponsatae. K motivu spony mariánských socha a obrazů. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: Žena ve člunu: Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007.

ŠTEFANOVÁ 1985 — Milena ŠTEFANOVÁ: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů. In: Umění XXXIII, 1985.

Výstava tří obrazů 1946 — Výstava tří obrazů. Národní galerie. Praha 1946.

WIEGAND 1936 — Eberhard WIEGAND: Die böhmischen Gnadenbilder. Würzburg 1936.

WOHLFELD 1989 — Zbigniew WOHLFELD: Corpus inscriptionum Poloniae. Tom. VIII. Województwo Krakowskie. Wydał i komentarzem opatrzył Z. Wohlfeld. In: Nasza Przyszłość, 72, Kraków 1989.

Nepublikované strojopisy, chované v archivu kláštera Božího Těla v Krakově.

BOCHNAK / SKWARCZYŃSKA 2009 — Wojciech BOCHNAK / Małgorzata SKWARCZYŃSKA: Koszulki i ramy od obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła Bożego Ciała w Krakowie Dokumentacja konserwatorska. Krakow 2009.

GADOMSKI / MAŁKIEWICZÓWNA 2009 — Jerzy GADOMSKI / Helena MAŁKIEWICZÓWNA: Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ramie relikwiarzowej w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Dokumentacja historyczna. Kraków 2009.

SCHUSTER-GAWŁOWSKA 2009 — Małgorzata SCHUSTER-GAWŁOWSKA: Dokumentacja konserwatorska dotycząca obrazu w ramie relikwiarzowej Matka Boska z Dzieciątkiem zw. „od demonów” z Kościoła p.w. Bożego Ciała w Krakowie. Kraków 2009.

ŻMUDZIŃSKI 2009 — Jerzy ŻMUDZIŃSKI: Srebrna, kameryzowana oprawa obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem (tzw. od demonów) z Kościoła p.w. Bożego Ciała w Krakowie. Dokumentacja historyczna. Kraków 2009.